

Silviana Deluchi

**FELISBERTO HERNÁNDEZ:  
A (DES) ORDEM DA MEMÓRIA**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para obtenção do título de  
Mestre em Literatura. Área de  
Concentração: Literaturas  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza  
Britto Cezar de Andrade

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Deluchi, Silvana  
Felisberto Hernández : a (des) ordem da memória /  
Silvana Deluchi ; orientadora, Ana Luiza Britto Cezar de  
Andrade - Florianópolis, SC, 2014.  
143 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Hernández, Felisberto (1902-1964). 3.  
Memória. 4. Ruína. I. Andrade, Ana Luiza Britto Cezar de.  
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura. III. Título.

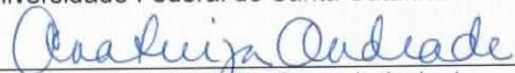
**"Felisberto Hernández: a (des)ordem da memória."**

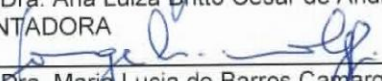
**SILVIANA DELUCHI**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

  
Prof.ª Dra. Ana Luiza Britto Cesar de Andrade  
ORIENTADORA

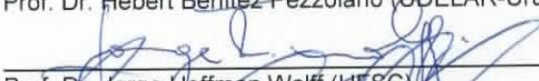
  
Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

Por Jorge H. Wolff

**BANCA EXAMINADORA:**

  
Prof.ª Dra. Ana Luiza Britto Cesar de Andrade (UFSC)  
ORIENTADORA E PRESIDENTE

  
Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano (UDELAR-Uruguai)

  
Prof. Dr. Jorge Hoffman Wolff (UFSC)

  
Prof. Dr. Antonio Carlos Santos (UNISUL)



Ao meu companheiro Valdir, por suas  
infindáveis atitudes altruístas.



## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Moacir e Ediles, por terem me criado para o mundo, por me ensinarem a nunca desistir frente às adversidades, por terem acreditado e confiado em mim, e, acima de tudo, por me apoiarem em todas as decisões e por entenderem os momentos em que não pude me fazer presente, e mesmo quando a saudade apertava abriram mão da minha presença para que pudesse dedicar-me a esta pesquisa. Às minhas irmãs, Sílvia e Paula, que mesmo de longe sempre se fizeram presente me dando força em todos os momentos.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luíza Britto Cezar de Andrade, por ter me acolhido de forma tão generosa. Também pela confiança, muita paciência, afeto e atenção que dedicou a mim e a esta pesquisa.

Ao NEBEN (Núcleo de Estudos Benjaminianos), pela acolhida nestes últimos dois anos, bem como a todos os colegas do núcleo, com os quais pude passar ótimos momentos de compartilhamento de conhecimento.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alai Garcia Diniz e Prof. Dr. Jorge Wolff, pela leitura e considerações acerca deste trabalho na banca de qualificação, estas que foram de extrema importância para que pudesse desenvolvê-lo com acuidade.

Ao Prof. Dr. Antonio Carlos Santos, Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano e Prof. Dr. Jorge Wolf que integram a banca de defesa, pela sua leitura e considerações, nestes momentos finais, as quais serão imprescindíveis ao êxito desta pesquisa.

À Prof.<sup>a</sup> Nancy Chia Dote, por ser a primeira pessoa a me dizer que eu deveria seguir minha carreira acadêmica e fazer este curso de Pós-Graduação.

À minha querida amiga-irmã Roberta Cavaşin, que sempre esteve ao meu lado dividindo os bons e maus momentos, que sempre acreditou em mim e nunca me deixou desanimar, e que ainda hoje, mesmo estando longe, sei que encontrarei um braço amigo e desinteressado onde me agarrar.

Ao meu companheiro Valdir, porque sem ele esta jornada talvez nem tivesse iniciado, por dar cada passo ao meu lado, por me aguentar nos momentos em que o desespero batia, por ter sempre uma palavra de carinho quando pensei que não teria forças para chegar ao fim, e por dedicar lindos domingos ensolarados de verão na leitura e revisão deste trabalho.

Aos professores e funcionários do curso de Pós-Graduação em Literatura.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que financiou essa pesquisa.



Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención algunos muy tontos. Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o qué significados o qué reflejos se cambian entre ellos. Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera.

(HERNÁNDEZ, 2002)

[...] para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia.

(HERNÁNDEZ, 2010)



## RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da memória e da ruína em alguns escritos de Felisberto Hernández (1902-1964) valendo-se, para tanto, de um *corpus* composto principalmente pelos seguintes textos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) e *Tierras de la Memoria* (1944-1965). Pretende-se neles verificar como se dá a problematização da ruína encontrada, entendida como fragmentos de tempo e espaço, ou objetos de memória, o que desencadeia a leitura benjaminiana das imagens que se abrem contrariamente para um tempo anacrônico. Este tempo disjuntivo e tensionado entre *Cronos* e *Aion*, resulta do que Jacques Rancière percebe no escritor que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do “eu”. Para tanto, proponho este estudo partindo das reflexões de Walter Benjamin, que problematiza o tempo ao escovar a história a contrapelo, e que também assim é entendida como um método de trabalho.

**Palavras-chave:** Literatura. Felisberto Hernández. Ruína. Fragmentos/objetos/ocos de memória.



## RESUMEN

Este trabajo propone el estudio de la memoria e de la ruina en algunos escritos de Felisberto Hernández (1902-1964), donde se utilizará un *corpus* compuesto principalmente por los siguientes textos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) e *Tierras de la Memoria* (1944-1965). Se pretende verificar en ellos como se da la problematización de la ruina encontrada, entendida como fragmentos de tiempo y espacio, u objetos de la memoria, lo que desencadena la lectura benjaminiana de las imágenes que se abren contrariamente para un tiempo anacrónico. Este tiempo disyuntivo y tensionado entre *Cronos* y *Aion*, resulta de lo que Jacques Rancière percibe en el escritor que viaja por los laberintos del mundo social y, más tarde, por los laberintos del “yo”. Para tal, propongo este estudio partiendo de las reflexiones de Walter Benjamin, que problematiza el tiempo al cepillar la historia a contrapelo, y que también así es entendido como un método de trabajo.

**Palabras-clave:** Literatura. Felisberto Hernández. Ruina. Fragmentos/objetos/huecos de memoria.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>2 FELISBERTO HERNÁNDEZ PERANTE A CRÍTICA.....</b>	<b>21</b>
<b>3 UM <i>RECORRIDO</i> PELA LITERATURA EM RUÍNAS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ.....</b>	<b>39</b>
<b>4 <i>POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING</i> .....</b>	<b>57</b>
4.1 O UNIVERSO EM RUÍNAS DE CLEMENTE COLLING .....	71
<b>5 <i>EL CABALLO PERDIDO</i> .....</b>	<b>81</b>
5.1 O MENINO, OS OBJETOS E SEUS SEGREDOS.....	81
5.2 ENTRE OS OLHOS DO ADULTO E OS OLHOS DO MENINO .....	91
<b>6 <i>TIERRAS DE LA MEMORIA</i> .....</b>	<b>105</b>
6.1 A DIFÍCIL RELAÇÃO ENTRE O CORPO E O “EU” .....	124
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>137</b>





## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo a leitura da ruína entendida aqui como fragmentos de uma memória que se recupera em alguns textos de Felisberto Hernández (1902-1964), valendo-se de um *corpus* composto, principalmente, pelos textos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) e *Tierras de la memoria* (1944-1965<sup>1</sup>). Levando em consideração que estes textos seguem uma abordagem diretamente relacionada à memória de seus narradores, pretende-se analisar como estes buscam através do olhar ao passado uma tentativa de recuperação e ordenação existente na (des) ordem de sua memória, já que a memória se mostra desorganizada em seus textos apresentando-se assim como um arquivo em desordem de seus componentes.

Uma leitura analítica da ruína encontrada nestes textos de Felisberto poderia recuperar o que falta a estes fragmentos de memória, pois, por muitas vezes, eles podem ser vistos como transformados pelos narradores em objetos materiais, em fragmentos materiais da memória, adquirindo tal concretude às vezes, a ponto de darem a impressão de ser palpáveis e passíveis de manipulação. Transformam-se em objetos. Os narradores dão a impressão também de procurarem uma reorganização destas lembranças; porém, algumas vezes, como que traídos pela própria memória, que as acomoda ou desacomoda, ao deslocá-las, modificá-las e acrescentar a elas, parecem recolher lembranças que não são suas, mas que de alguma maneira as tomam como suas, e abrindo espaços ociosos, espaços onde se deparam com vazios da memória, o esquecimento, e por conseguinte dificulta-se o trabalho da consciência no processo de recomposição.

Para a realização deste trabalho, o olhar do narrador agora adulto se transforma e pede ajuda ao olhar infantil, aquele olhar que vivenciou momentos do passado que, agora, no presente, se configuram como lembranças. Para além de trazer para o presente aquele passado, os narradores procuram, através das lembranças, a resignificação daquele tempo, mantendo um trabalho constante (de mudança, de reorganização) com relação ao passado. Esta incessante busca do passado desencadeia a leitura do que se conceitua teoricamente como “imagens dialéticas”

---

<sup>1</sup> Coloco aqui estas duas datas referentes à publicação de *Tierras de la memoria*, já que em 1944 este texto foi publicado em fragmentos em jornais e revistas uruguaios, e somente em 1965 estes fragmentos foram agrupados dando forma ao que seria um texto na íntegra, sob responsabilidade da Editora Arca.

benjaminianas, entendidas como imagens que se abrem contrariamente à cronologia para um tempo anacrônico, imagens somente legíveis na fugacidade de um momento de lampejo, abrindo espaço para uma constelação de sentidos. Estas imagens se esclarecem ao serem lidas no momento em que o olhar do narrador adulto somente consegue ver, com exatidão coincidente, quando se encontra com o olhar do menino (*El caballo perdido*); como por exemplo quando a imagem das deusas, estudada nas aulas de História, é evocada no momento em que o narrador presencia a “recitadora” em sua apresentação (*Tierras de la memoria*). Imagens fugazes do presente evocam imagens do passado, mais precisamente na origem deste passado, fazendo com que elas se tornem não só legíveis no tempo de agora, como também sejam ressignificadas, a partir desse novo olhar.

Em um primeiro momento, no capítulo “Felisberto Hernández perante a crítica”, se busca traçar uma leitura de Felisberto perante a crítica. É sabido que este autor não recebeu o devido reconhecimento de seus contemporâneos, foi deixado de lado de certa maneira por não se encaixar nos moldes literários da época. Entre tais moldes destaca-se o *criollismo*, que visava uma literatura voltada para a temática do campo. Outro fator que pode ter marginalizado a literatura de Felisberto é por ser vista, por alguns críticos, como uma escrita ingênua e de léxico muito reduzido. Porém, há também aqueles que defendem que este léxico reduzido e de tom coloquial seria como um traço que definia a estética deste autor, vindo a aproximar o leitor do cotidiano dos sujeitos e também do ambiente onde viviam.

O seguinte capítulo, intitulado “Um *recorrido* pela literatura de Felisberto Hernández”, faz um percurso pelos seus textos a fim de evidenciar algumas das singularidades de sua literatura e fazer emergir elementos concernentes a este estudo. Aqui serão expostas as formas como as ruínas se apresentam nos textos de Felisberto. Estas que podem ser ruínas impostas pela ação da natureza, pela ação do próprio homem, e também podem ser entendidas como fragmentos de memória. Ainda aqui, se tentará demonstrar como os personagens procuram manter uma relação de afetividade e desejo com os objetos do seu entorno, sejam eles possuidores destes objetos ou simplesmente admiradores de objetos alheios. Além disso, serão tecidas considerações sobre uma possível aproximação do método de trabalho benjaminiano, a “montagem literária”, e de como Felisberto se utiliza deste mesmo método, coincidentemente, para criar a narrativa que envolve os seus personagens, que será concebida a partir dos fragmentos da memória.

Os três capítulos seguintes serão destinados ao aprofundamento analítico das questões que permearam o início deste trabalho, a partir da leitura dos três textos que compõem o *corpus* central do trabalho: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, e *Tierras de la memoria*, os capítulos são intitulados homonimamente aos textos literários estudados. Há que explicitar que os narradores dos três textos têm duas características comuns: ambos propõem-se a tarefa de revisar o passado; e também todos estão ligados à música, todos são pianistas.

No quarto capítulo, “Por los tiempos de Clemente Colling” a narrativa se apresenta como a tentativa de organizar as lembranças do antigo professor de piano, Clemente Colling, e das lembranças, que mesmo não estando diretamente ligadas ao professor, são acolhidas pelo narrador. Neste texto ainda se apresentam considerações tecidas pelo narrador entre o sentido estético da arte e da vida, bem como a passagem do ouvido/visto para o escrito. E a grande presença de um homem cujo corpo se constitui em forma de ruína de modo que, quando se apresenta o personagem pianista cego que vive, ademais, em meio a um ambiente em ruínas e que também poderia ser visto, além de tudo, como uma ruína enigmática construída pela fase terminal de um tempo de ação da natureza: eis aí Clemente Colling, um homem que guarda seu passado e seus mistérios.

No capítulo seguinte, “El caballo perdido”, há um maior aprofundamento no que concerne à relação entre os objetos e o narrador, que mantém uma relação de desejo e afetividade com todos os objetos que o rodeiam, principalmente os que não são seus. Aqui se evidencia como a narrativa apresenta um grande corte, onde o olhar e a voz evocadora do passado do menino são substituídos pelo olhar e voz narrativa do adulto. Se na primeira parte o olhar do menino se faz presente, sem intervenção do olhar adulto, na segunda parte o narrador adulto chama o olhar do menino, para, como ele, compreender e chamar as lembranças do passado. Existe aqui também a fragmentação do próprio narrador, que cria um sócio para o trabalho de (des) ordenação das lembranças do passado evocado.

No último capítulo, “Tierras de la memoria” – o texto onde são aprofundados todos os temas referentes à memória que vinham sendo desenvolvidos pelos narradores dos dois anteriores – o narrador se joga em uma viagem pelas “terras da memória”, onde realiza um retorno à infância na passagem à adolescência. Trata-se, portanto, de uma viagem pelo tempo e pelo espaço. Esta viagem ao passado é realizada durante uma viagem a outro país, que recorda, além de outros momentos da infância, uma viagem para uma terra estrangeira feita com seus amigos

do grupo de escoteiros. Neste texto aparecem os “recuerdos de los ojos”, que são lembranças do narrador em momentos contemplativos, bem como lembranças musicais (as quais são comparadas com as partituras musicais, seus importantes espaços em branco deixados entre as notas, e também pela melodia da música) e as lembranças de sensações (que é a junção das lembranças contemplativas e musicais). O trabalho de escavar a terra da memória efetuado pelo narrador é aqui análogo ao trabalho do arqueólogo e do analista. Esta terra, que depois de revirada não é mais a mesma de outrora enquanto guardava o objeto que dali foi retirado, como a própria memória, está em constante (des) organização. Por outro lado, encontra-se neste texto uma difícil relação entre o corpo e o “eu” do narrador, o primeiro não obedecendo às ordens do segundo, como se um fosse separado do outro, mas que por momentos, principalmente quando se encontram com o piano, conseguem entender-se de alguma forma. Como se sujeito e objeto só se possam encontrar através da arte, e principalmente, da música.

Além destes três textos principais, aparecem outros dos escritos de Felisberto, onde se percebe que há algum tipo de ligação entre eles. Poderia citar como exemplo o “cavalo” que aparece em *El caballo perdido* e o “outro” de “La mujer parecida a mí”, já que ambos carregam o peso de algum tipo de culpa. E também personagens que possuem/roubam com os olhos objetos encontrados na rua ou em casas alheias, o que está presente em *El caballo perdido* e em “El cocodrilo”, bem como no personagem de “El acomodador” que consegue iluminar/possuir objetos com os próprios olhos. Nestes, os objetos cobiçados são representados tanto como fetiches (objetos de consumo), quanto como objetos desejados por um colecionador (objetos de arte). Estes são somente alguns exemplos, muitos outros serão apresentados no decorrer deste trabalho.

## 2 FELISBERTO HERNÁNDEZ PERANTE A CRÍTICA

Felisberto Hernández nasceu em 20 de outubro de 1902, no bairro de Atahualpa, Montevidéu. Ainda na infância Felisberto começou seus estudos de piano, tendo como professores Celina Moulié, Clemente Colling (estes que serão personagens de alguns de seus textos) e Guillermo Kolischer. Na adolescência, Felisberto também foi professor de piano e tocou piano em sessões de cinema mudo em Montevidéu. Aos 20 anos começa a dar recitais de piano, o que ao longo do tempo lhe renderá algumas apresentações em cafés de Montevidéu, e posteriormente percorre o interior do Uruguai e Argentina dando concertos de piano. Aos 23 anos de idade, publica seu primeiro livro, *Fulano de tal* (1925), financiado pelo amigo José Rodríguez Riet. Entre 1931 e 1933, Felisberto acompanhado de seu amigo Yamandú Rodríguez, percorre o interior do Uruguai, Argentina e Brasil, onde ele tocava piano e Yamandú recitava poemas. Outro amigo de turnê é Venus González Olaza, que também foi seu empresário. Todas essas viagens, amigos, concertos, a vida de pianista serão temas recorrentes na literatura de Felisberto, como o caso já citado de Celina e Clemente Colling, há também outra referência direta a Yamandú Rodríguez em “Em gira com Yamandú Rodríguez” (s/d)<sup>2</sup>. No ano de 1942 dois acontecimentos importantes marcam a vida de Felisberto: diante de sua precária situação financeira, se vê obrigado a vender um de seus queridos companheiros de trabalho e vida, seu piano, e é também neste ano que começa sua amizade com Jules Supervielle, poeta franco-uruguaio, que se interessará por sua obra, e também será responsável por conseguir uma bolsa de estudos para Felisberto em Paris (1946-1948)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>Este texto não possui data definida, seu manuscrito (sem título) foi recolhido e publicado postumamente na edição das Obras Completas de Felisberto Hernández da Editora Arca. O texto se encontra em: HERNÁNDEZ, Felisberto. **Obras completas. Tomo III.** Montevidéu: Arca, 2002. E: \_\_\_\_\_. **Obras Completas. Volume III.** 6 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

<sup>3</sup>Felisberto teve quatro esposas: María Isabel Guerra, com quem teve sua primeira filha Mabel Hernández Guerra; Amalia Nieto e tem sua segunda filha, Ana María Hernández Nieto; María Luisa Las Heras (a espiã da KGB) e Reina Reyes. Ainda poderíamos aqui agregar uma de suas namoradas, Paulina Medeiros, com quem Felisberto manteve um longo relacionamento, e María Dolores Roselló, a qual esteve ao seu lado em seus últimos anos de vida. Felisberto também trabalhou na Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), entre os anos de 1942 e 1956, ao deixar este trabalho, no mesmo ano, ingressa como taquígrafo em La Imprenta Nacional, Montevidéu.

Felisberto falece em 13 de janeiro de 1964 em Montevideu, vítima de leucemia. Estes são somente alguns dados significativos sobre a biografia de Felisberto para o desenvolvimento deste trabalho, já que muitos deles se referem às lembranças dos narradores selecionados para a composição do *corpus* central aqui definido.

Antes de qualquer afirmação sobre os escritos de Felisberto, gostaria de introduzir este com algumas opiniões críticas acerca de sua obra. Em seu tempo, ele foi marginalizado, considerado um escritor menor, ou, ao menos, era assim visto por muitos dos seus contemporâneos. Um dos desafetos literários de Felisberto foi Emir Rodríguez Monegal, que em um texto publicado na revista *Clinamen* (1948, nº5), meses depois do lançamento de *Nadie encendía las lámparas* (1947), deixa clara sua opinião contrária à literatura deste escritor, ao afirmar que ele “no maduró”:

[...] el escritor no se reconoce límites, ni siquiera los impuestos por la sobriedad o el ingenio. La mano o el ojo, ven, tactan todo. Y al abalanzarse sobre las formas más mezquinas de lo material, abundan también en lo malsano. Ya el muchacho de *El caballo perdido* (1943) levantaba las fundas o polleras de las sillas para mirarles las patas o el asiento. Aquí este mismo niño, crecido pero ostentando una soltería infeliz e impotente (o si se prefiere, contaminado por una solterona), sigue levantando otras fundas o fisgoneando por las puertas. [...]

Es claro, debí haber empezado por decir que hay un niño detrás de este relator. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández, y forzado a repetir –abandonada toda inocencia– sus agudezas, sus precocidades de antaño. [...]

Porque *ese niño no maduró más*. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la

palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1948, p. 50-1, grifos meus)

Ao final deste texto, não bastando toda a crítica negativa à literatura de Felisberto “flácida”, vulgar e cheia de “pleonasmos”, chega também ao próprio escritor, como se pode perceber quando o crítico fala sobre sua imaturidade. Rodríguez Monegal ainda faz uma relação das incorreções gramaticais encontradas neste novo livro de Felisberto.

En la página 10 escribe: «todos estábamos parados» por «todos estábamos de pie». (...) En la página de enfrente cuenta: «Cuando estaba por dormirme, arrollé sin querer los dedos de los pies» por «encogí sin querer». (...) En la página 116 calcula: «Deseaba que hubiera poca gente porque así el dessastre [sic] se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos». (Quiere decir, es claro, un número menor, etc.). (RODRÍGUEZ MONEGAL 1948, p. 51, grifos do autor)

Pode-se dizer que essa intolerância de Rodríguez Monegal para com os textos de Felisberto se dê pelo fato de ele ser autodidata<sup>4</sup> e considerado um fracassado, individualista, excêntrico. Outro fator que, talvez, tenha gerado essa não aceitação de seus escritos deva-se por ser

---

<sup>4</sup>Esta seria uma crítica irônica, pois o próprio Emir Rodríguez Monegal também foi autodidata, como bem aponta Pablo Rocca (2006, p. 110), em *Angel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*: “Rodríguez Monegal siempre se filió a la distinción entre ‘alta’ y ‘baja’ cultura, siempre asumió la literatura como ‘bellas letras’. Estas posiciones estuvieron sujetas a matizaciones, en la medida en que su labor autodidacta se fue construyendo al tiempo que leía diversos tipos de textos, tanto críticos cuanto teóricos como ficcionales.” Ainda Rocca afirmando que Rodríguez Monegal não fazia distinção entre “alta” e “baixa” cultura, mediante a posição adotada frente à literatura de Felisberto parece não aplicar-se neste caso, já que sempre se demonstrou contrário e suas palavras não sugerem ao que o escritor se refere à “bellas letras”.

considerado um vanguardista, principalmente quando se leva em conta seus primeiros textos publicados entre 1929 e 1931<sup>5</sup>, numa época em que a literatura rio platense ainda voltava seu olhar para o movimento literário *criollismo*. Como afirma Pablo Rocca (2000, p. 24):

Felisberto Felisberto se forma en este contexto, en medio de varias tensiones: campo y ciudad, vanguardia y criollismo, realismo y formas de lo fantástico, modernización y conservadurismo. Su obra circuló, originalmente, de un modo en extremo marginal.

Já para Juan Carlos Onetti (1975, apud FERRÉ, 1986, p. 21), Hernández foi “uno de los más importantes escritores de su país”. Ítalo Calvino afirma que:

Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latino-americanos, es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, pero se presenta a primera ojeada sin ningún riesgo de confusión. (CALVINO apud VERANI, 1996, p. 45)

Se para Rodríguez Monegal a escrita de Felisberto era “imatura”, com seu léxico reduzido e repleto de incorreções, para Raúl Benglio Brito ela estava adequada ao seu estilo literário e ao tema dos seus textos.

El léxico de Hernández es relativamente reducido, pero adecuado al tono en el que quiere transcribir la realidad; esa limitación es en parte voluntaria y en parte -como otros errores perceptibles- fruto de sus propias deficiencias culturales. Aun así, constituye sin duda, un rasgo definidor de su estilo. (BENGLIO BRITO)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Refiro-me aqui aos primeiros escritos de Felisberto: *Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) e *La envenenada* (1931).

<sup>6</sup>BENGLIO BRITO, Raúl. Felisberto Hernández, su estilo. **Ediciones de la Casa del Estudiante**. Documento eletrônico. Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/estilo.htm>>. Acesso em: 02 out. 2013.



Este “rasgo definidor” segundo Benglio Brito corrobora a ideia de “irregular” de Calvino. Como os dois bem perceberam, a escritura de Felisberto não era parecida à de nenhum de seus contemporâneos. E sua imaturidade, longe de um valor negativo, seria antes um fator positivo, de acordo com uma leitura que leva em consideração um “olhar infantil” sobre o mundo, como observa Walter Benjamin em “História cultural do brinquedo”, enfatizando que a criança pode apropriar-se de qualquer matéria para transformá-la em brinquedo:

Por um lado, verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras diversas. (BENJAMIN, 2011a, p. 246)

Na simplicidade de um ato, o menino narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*, após quebrar uma garrafa de vinho na rua, recolhe os cacos e leva para casa, sem motivo aparente. Este menino, como a criança de que nos fala Benjamin, acolhe todos os materiais que encontra e dá vida à narração. Felisberto também buscava colocar em seus textos toda a miséria do ser humano, todo o cotidiano, sem mascará-lo. Em seu prólogo para *La casa inundada y otros cuentos* (1975), Julio Cortázar reafirma essa escritura “cotidiana e Excepcional” de Felisberto:

Lo que amamos en Felisberto es la llaneza, la falta total del empaque que tanto almidonó la literatura de su tiempo. Totalmente entregado a una visión que lo desplaza de la circunstancia ordinaria y lo hace acceder a otra ordenación de los seres y de las cosas, a Felisberto no se le ocurre nunca reflexionar sobre su país, sobre lo que está sucediendo en el plano histórico, y se diría que su mirada se detiene en las paredes que le rodean, sin esforzarse por extrapolar sus experiencias, por entrar en una estructura de paisaje o de sociedad. Entonces, no paradójicamente aunque algunos puedan pensarlo así, cada uno de sus relatos tiene la terrible fuerza de instalar al lector en el

Uruguay de su tiempo, y a mí me basta releerlos para sentirme otra vez en las calles montevideanas, en los cafés y los hoteles y los pueblos del interior donde todo se da como a desgano, como él daría esos conciertos de piano llenos de polillas y cuentas sin pagar y trajes alquilados. ¿Debe pedírsele más a un narrador capaz de aliar lo cotidiano con lo excepcional al punto de mostrar que pueden ser la misma cosa? (CORTÁZAR)<sup>7</sup>

Por ocasião da morte de Felisberto, Ángel Rama publica em 17 de janeiro de 1964, em *Marcha*, um texto intitulado “Burlón poeta de la materia”, em homenagem ao escritor falecido pouco tempo antes. Inicia este texto falando de como precisaram retirar o caixão de Felisberto pela janela, por ser muito grande e não passar pela porta, e da chegada ao cemitério, onde precisaram deixar o caixão no chão enquanto esperavam o coveiro abrir mais a cova, já que era pequena para receber Felisberto. Rama diz que esta situação, quase cômica, parece sair de alguma das páginas do próprio escritor.

Seguindo seu texto, Rama nos leva pelo mesmo caminho do prólogo de Cortázar, onde, nos textos de Felisberto encontramos situações vividas pelo próprio escritor, que sua poética provém de situações cotidianas, aquelas a quem ninguém conseguiu olhar de frente, e que mesmo vivendo com pouquíssimos recursos conseguiu dar vida a uma literatura autêntica, sem precisar recorrer a nenhum estilo de “moda”. Rama fala que a obra de Felisberto é responsável por colocar em relação diversas coisas, como os queridos objetos de seus narradores.

Pero ocurre que la particular operación creadora de Hernández, consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose -y sin duda ya es mucho- a modificar el juego de vinculaciones que establece la trama de lo real. Cuando él habla, y lo hace muchas veces en sus libros, del misterio de las cosas, se refiere justamente, no a que ellas se hayan

---

<sup>7</sup>CORTÁZAR, Julio. **Prólogo a La casa inundada y otros cuentos**. Disponível em: <[http://www.felisberto.org.uy/prolog\\_cortazar.html](http://www.felisberto.org.uy/prolog_cortazar.html)>. Acesso em: 25 set. 2013.

alterado en su constitución propia –una silla, una estatua, una cara, una muñeca, esas muchas cosas que él ha manoseado- sino a que las señas que formulan para relacionarse, no son las que habitualmente reconoce el hombre, sino otras, más disimuladas, más escurridizas, que incluso pueden estar regidas por una secreta ley que el autor jamás ha desentrañado, y que ni siquiera pretendió alcanzar, ya que para él la experiencia concreta de cada una de sus formulaciones, fue sorpresa suficiente. (RAMA, 1964, p. 30)

Também podemos encontrar neste texto de Rama uma resposta ao texto de Rodríguez Monegal<sup>8</sup> (1948) onde fala que Felisberto não amadureceu. Para Rama, esta é mais uma forte característica da obra de Felisberto.

Se ha dicho que es el mundo de un niño, con lo cual no se explica nada, porque los rasgos infantiles que visiblemente atraviesan su obra, se expresan dentro de una realidad de hombre adulto. Del niño queda la general irresponsabilidad, el desmán irreverente, la dulce atracción del juego como forma de vida, pero todo ello funciona dentro de un universo de adultos, mezclando los impulsos infantiles a los valores y las realidades de la edad adulta. [...] Es en este juego donde se sitúa la confluencia más definitoria de su estilo - entre infancia y edad adulta-, sin el reconocimiento de este modo operacional definitorio de su talento, no puede medirse con exactitud el alcance de sus obras. (RAMA, 1964, p. 30-1)

---

<sup>8</sup>Nas páginas 22 e 23 deste trabalho encontra-se um fragmento deste texto de Emir Rodríguez Monegal. Ángel Rama publica em *Marcha* seu primeiro texto sobre Felisberto, “Las Hortensias de Felisberto Hernández” (1950), onde fala que: “Sus libros, y muy especialmente la estupenda colección *Nadie encendía las lámparas* señalaron –esto es preciso repetirlo porque a los críticos mentecatos las anteojeras no le permitieron notarlo– una modificación sustancial en nuestra narrativa” (RAMA, 1950, p. 15). Vê-se claramente que Rama deixa explícita, ainda que não o nomeie, uma crítica ao texto de Rodríguez Monegal sobre sua opinião em relação ao mesmo livro de contos de Felisberto.

Podemos dizer que Felisberto encontrou em Ángel Rama um defensor e em Emir Rodríguez Monegal um crítico mais severo. E se Felisberto encontrou dificuldade em ser reconhecido com seus primeiros escritos por lançar-se em meio a um período de tensões, como dito por Rocca, talvez se deva dizer que a partir da década de 1940, essa não aceitação vem de um embate entre Rama e Rodríguez Monegal, como se pode ver claramente em suas considerações a respeito da obra do escritor, onde o primeiro posiciona-se a favor, e o segundo contra<sup>9</sup>. Exatos nove dias depois da publicação de Rama, Rodríguez Monegal publica em 26 de janeiro de 1964, em *El país*, um texto sobre Felisberto, “Un escritor original”, no qual, diferentemente do anterior, exalta algumas qualidades do escritor falecido, ou como diria Claudio Paolini (2003) o faz “debido seguramente al característico respeto que se impone cuando se está hablando de alguien recientemente desaparecido”. No entanto, não perde a oportunidade de igualmente dirigir um ataque ao texto de Rama de dias antes, e é justamente ao referir-se a *Nadie encendía las lámparas* e a resenha publicada em 1948, que Rodríguez Monegal diz:

Eso bastó para que la capilla me contara, inmerecidamente, entre los peores enemigos de Hernández y para que el propio autor (con un sentido del grotesco que era envidiable) fingiera ante mí un terror sacrosanto. La verdad era menos espectacular: siempre pensé que había en Hernández un escritor de grandes dotes pero malogrado por la adulación de los amigos. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1964, p. 08)

Nesta passagem Rodríguez Monegal refere-se aos “amigos” de Felisberto, dentre os quais podemos destacar Ángel Rama, percebendo que, para além de simplesmente dizer algo sobre a obra literária do escritor, ele aproveita para dirigir-se àqueles que o ajudaram. E mesmo que em algum momento expresse uma opinião diferente da de 1948, mais uma vez acaba levantando uma opinião contrária à literatura de Felisberto.

---

<sup>9</sup>Pode-se ver mais sobre esta relação conturbada entre Emir Rodríguez Monegal e Ángel Rama em Claudio Paolini, “Felisberto Hernández: Escritor maldito o poeta de la materia”(2003).

[L]o increíble es que limitado por estos gustos (*Las Hortensias* es la crónica delirante del amor del protagonista por unas mujeres de goma, con circulación de agua caliente en sus venas falsas) Hernández haya sido capaz de escribir algunos relatos que se levantan sobre lo meramente morboso e introducen una visión cómica, irónica y hasta poética del Uruguay de los años veinte y treinta que es el momento de su mayor felicidad de cronista. Por esos cuentos y por las evocaciones de Clemente Colling se conservará en nuestra literatura el nombre de Felisberto Hernández.

Al morir, aliviado del desdén de las masas lectoras y del incienso de la capillita. Hernández puede ingresar en la literatura uruguaya junto a un Isidoro de María, un Daniel Muñoz, un Roberto de las Carreras, es decir: junto a esos escritores que no están en la gran corriente creadora nacional pero alimentan zonas marginales y fecundan tierras desconocidas. (RODRIGUEZ MONEGAL, 1964, p. 08)

Ainda que de gostos limitados, como diria Rodríguez Monegal, Felisberto conseguiu alcançar, mesmo que depois de sua morte, reconhecimento pela sua obra. Felisberto conseguia colocar em jogo palavras que não teriam nenhuma relação entre si, bem como dar nova significação a estas palavras, e também conseguia aproximar contrários, como a criança que coloca matérias contrárias em relação quando quer criar um brinquedo, ou quando profana algum objeto para torná-lo parte do seu jogo. Paulina Medeiros<sup>10</sup> caracteriza esta “debilidade com as palavras” como um traço do estilo do escritor.

[Felisberto] Se propuso crear su propio estilo, de aparente simplicidad y sin embrago arduo por la escabrosidad de su pensamiento y la tortura mental de un creador, original como pocos y virgen de literatura. [...]

---

<sup>10</sup>Paulina Medeiros (1905-1992) foi uma poetisa e romancista uruguia com quem Felisberto manteve um relacionamento entre os anos de 1943-1947. É autora de *Felisberto Hernández y yo*, onde estão publicadas cartas que trocaram durante os anos de seu relacionamento.

Al cambiar o prolongar la terminación de los sustantivos, como diversas notas de su teclado, les dispensaba no sólo nueva modulación, sino otro significado más profundo. [...]

Jamás entró en modas y detestaba las frases hechas. Por tratarse de una tierra sin cultivo y sin influencias anteriores, consiguió crear y desenvolver al máximo su profunda originalidad, un modo de relacionar y acercar contrarios y de bucear en actos y cosas hasta profundidades verdaderamente misteriosas. Expatriaba objetos y palabras. Su profundidad era mágica. En él, la metafísica y poesía van de la mano mientras encuentra, en las palabras y temas, sonoridades similares a las del teclado. (MEDEIROS, 19?, p. X-XI)

Segundo Paulina Medeiros, Felisberto criou um estilo próprio e de “aparente” simplicidade. Porém, nesta simplicidade ele colocava em jogo palavras que nos são familiares, e para além desse jogo, era capaz de aproximar contrários. Partindo desta simplicidade na escrita de Felisberto, das opiniões críticas, a favor ou contra, podemos ainda agregar um fragmento em que Benjamin expõe a posição de Joubert sobre o estilo, no qual defende a simplicidade das palavras comuns, familiares, que também se reflete na literatura do escritor uruguaio.

Sobre o estilo a que se deve aspirar: ‘É através das palavras comuns que o estilo morde e invade o leitor. É através delas que circulam e são considerados genuínos os grandes pensamentos, como o ouro e a prata marcados com um selo conhecido. Elas aspiram à confiança naquele que se serve delas para tornar seus pensamentos mais inteligíveis, pois reconhecemos no emprego da língua comum um homem que sabe da vida e das coisas, e que se mantém em contato com elas. Além do mais, essas palavras tornam o estilo franco. Elas mostram que por muito tempo o autor removeu o pensamento ou o sentimento expresso, que se apropriou deles e os tornou de tal forma familiares, que as expressões mais comuns lhe são suficientes para exprimir ideias que, para ele, se tornaram banais, graças a uma longa meditação. Em fim, o que se diz parece mais verdadeiro,

porque nada é tão claro, no domínio das palavras, quanto aquelas que chamamos familiares; e a clareza é um elemento tão distintivo da verdade que, muitas vezes tomamos uma pela outra.’ Nada mais sutil que o conselho de ser claro para, pelo menos parecer verdadeiro. O conselho de escrever com simplicidade, na maioria das vezes fruto do ressentimento, quando dado desta maneira, adquire a máxima autoridade. (BENJAMIN, 2009, p. 524)

E é com este estilo simples, de léxico reduzido e coloquial, mas familiar ao leitor, que Felisberto constrói a história dos seus textos a partir de fragmentos dos olhares infantis de seus personagens.

Mas é interessante buscar teorias que favoreceriam o olhar infantil de Felisberto. Justamente sobre o olhar infantil, encontramos em um texto de Freud, a explicação para as reações de uma criança mediante a brincadeira do carretel, que aparece e desaparece, justamente quando ela vai perceber a diferença entre ausência e presença (da mãe): o *Fort-Da*<sup>11</sup>. Didi-Huberman traz à tona esse texto de Freud para dizer que a ausência (a perda) é o que dá conteúdo ao objeto, bem como a imagem se faz no desaparecimento, quando não mais podemos vê-la é que ela se faz imagem, e mais, imagem presente, imagem dialética, que inquieta a visão:

A criança com o carretel havia de fato inventado, por seu jogo rítmico – elementarmente temporalizado e mesmo temporalizador –, *um lugar para inquietar sua visão*, e portanto para operar todas as expectativas, todas as previsões a que seu desejo a levava. Na verdade, essa inquietude era como a obra de seu jogo. Enquanto o carretel ia e vinha, transpondo o limiar no lugar para desaparecer, voltando a transpor o limiar do lugar para aparecer... E o que *jogava* verdadeiramente transpondo esses lugares, criando esses lugares, era o ato do *lançamento* – o ato simples e complexo do lançamento

---

<sup>11</sup>Sobre o *Fort-Da*, ver o texto de Sigmund Freud “Além do princípio do prazer” em: FREUD, Sigmund. **Obras Completas: Volume 18**. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Imago: Rio de Janeiro, 1969. p. 17-79.

compreendido como fundador do próprio sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95-6, grifos do autor).

Ora, este jogo que Freud esclarece como transposições de lugares pode ser visto como um fundamento para entender estes personagens que fazem as coisas se moverem simplesmente com olhares (de desejo) no escritos de Felisberto.

De outro modo, a paixão do colecionador em Benjamin explica o desejo dos objetos que se pode perceber em Felisberto. Mas, além disso, o objeto tem uma ligação com quem o deseja que está para além do seu sentido puramente histórico dentro de uma concepção progressista da história.

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. (BENJAMIN, 2011c, p. 216)

Assim como as considerações de Benjamin sobre o colecionador, os personagens de Hernández buscam a história e os segredos dos objetos. Somente o que difere os personagens de Felisberto do colecionador de Benjamin, no trato com os objetos, é que para o primeiro não há necessidade de possuir o objeto<sup>12</sup>. Ele mantém a mesma relação de paixão com objetos mesmo não sendo seu proprietário, buscando a magia em objetos que são encontrados em todos os lugares, desde aqueles recolhidos nas ruas, em casas alheias e também os seus.

---

<sup>12</sup>Aqui o objeto pode estar entre o objeto considerado como subjetivo (permeado pelo desejo) e o objeto considerado como objetivo (e racional, de acordo com uma cultura masculina) pelo pensador alemão Georg Simmel (1998a, p. 20): “Os objetos da cultura tendem cada vez mais a um mundo coerente em si, que se liga a um número cada vez menor de pontos na alma subjetiva, com sua vontade e sentimento. E esta coerência é sustentada por uma certa mobilidade própria dos objetos.”



Em “Caçando borboletas”, Benjamin nos conta sobre os primórdios de uma coleção de borboletas e as caçadas empreendidas a fim de capturar estes insetos. A paixão pelo objeto de coleção aliado ao desejo de captura do caçador e de fuga do inseto faz com que o primeiro perca sua característica humana e o inseto adote as do humano, na intenção de aproximar-se do seu “alvo”: “Entre nós começava a impor-se o antigo estatuto da caça: quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda matiz a decisão humana [...]”(BENJAMIN, 2011c, p. 76). O caçador somente consegue reaver sua condição humana após a captura do inseto, mas deixa um rastro de violência pelo território onde a caçada foi empreendida, e também percebe que: “o caçador havia lançado o próprio corpo atrás da rede.” (BENJAMIN, 2011c, p. 76). Por alguns instantes, mediante o desejo de posse do objeto, o colecionador torna-se o próprio objeto, ou, ao menos, coloca-se no seu lugar. Ainda que para os narradores de Felisberto não haja a necessidade de posse material de todos os objetos desejados, eles são tomados por este mesmo “desejo de caça”, de entrar em contato com o objeto, exatamente como o caçador de borboletas e o colecionador benjaminiano.

Esta fragmentação pode ser vista no sentido de descontinuidade em que essas imagens e objetos aparecem conforme, Susan Buck-Morss (1981, p. 127): “la historia no era una unidad sistemática, sino un discontinuo total” . Desta maneira buscamos “fora do todo” um sentido, descontinuando o pensamento, buscando o desejo pelos olhos do menino, entendido este desejo como a procura pela forma. Os textos fragmentados de Felisberto são o resultado de uma sobreposição de textos, abrindo espaço ao anacronismo, um tempo de *coexistência virtual*, para usar palavras de Peter Pál Pelbart. Ainda seguindo Pelbart, em seu trabalho sobre Deleuze, o passado e o presente são coexistentes.

[...] é que o passado coexiste com o presente do qual ele é passado. O passado e o presente não são dois momentos sucessivos no tempo, mas dois elementos que coexistem, o presente que não pára de passar, o passado que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. [...] Pois todo passado coexiste com nosso presente, com cada presente. (PELBART, 2010, p. 37)

Assim sendo, não podemos de forma alguma querer fugir do passado, pois este tempo coexiste com o nosso presente, e às vezes, o

passado está mais presente que o próprio presente, passado e presente entrelaçados, pois “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Esta forma fragmentada e anacrônica da escrita de Felisberto corresponde às formulações sobre ruína e miséria feitas por Walter Benjamin:

Para uma dietética dos livros da história. O contemporâneo que reconhece por meio deles há quanto tempo a miséria que se abate sobre ele vem sendo preparada – e mostrar-lhe isso deve ser o desejo caro ao historiador – adquire uma alta opinião a respeito de suas próprias forças. Uma história que assim o instrui não o entristece; ao contrário, ela lhe fornece armas. E tampouco ela provém da tristeza, ao contrário daquela que Flaubert tinha em mente quando escreveu a seguinte confissão: “Poucos suspeitarão o quanto foi preciso estar triste para empreender a ressurreição de Cartago.” A pura “curiosidade” nasce da tristeza, e a aprofunda. (BENJAMIN, 2009, p. 523)

Assim como foi preciso a ressurreição de Cartago, Felisberto empreende também a ressurreição de uma memória em declínio, com seus esquecimentos, ao voltar à infância, ao buscar certas recordações incompletas, pretendendo evocá-las. Ou até, buscando nos objetos de seu passado uma evocação, uma reminiscência. Desta maneira se apresentarão momentos em que balcões antigos ruem, casas são inundadas propositalmente, cacos de uma garrafa quebrada na rua são recolhidos sem motivo aparente, bem como a necessidade dos personagens de buscar um passado infantil, e voltar a este olhar infantil sobre um mundo mostrado através da relação com os objetos da infância.

As ruínas fragmentárias da escrita de Felisberto impedem qualquer sistematização, seja no sentido de entender a literatura como sistema, ou de captar o leitor com algum conceito de verdade ou completude. Assim sendo, impede o funcionamento de dispositivos que é “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres

viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O que resulta da relação entre o dispositivo e o ser vivente é o sujeito, e a relação do sujeito com o dispositivo gera processos de subjetivação.

Rosario Ferré pode nos aproximar um pouco mais do dispositivo de Agamben no que aqui se relaciona com a literatura de Felisberto. Como é o sujeito quem se coloca em relação com uma infinidade de dispositivos, cada leitor, de qualquer época (e detentor de qualquer dispositivo) pode ler Felisberto de uma maneira distinta. Porém, isto não se faz possível somente mediante os dispositivos, mas mediante a própria forma com que Felisberto escreveu suas narrativas, nunca procurando significados definitivos, sempre abrindo a leitura para todos os processos de subjetivação, como se cada leitor pudesse impor sobre a leitura o seu “próprio significado”.

En realidad, cada lector (cada época), lee a Felisberto de una manera diferente. Esto es así porque él no fue nunca un escritor rebelde ni un escritor heroico, de esos que proponen un significado definitivo (“ideal”) al “misterio” de la existencia humana. Felisberto nunca se enfrentó definitivamente al “misterio” para desafiarlo, sino para contemplarlo. Fue un escritor cobarde, que siempre se escapó, con alguna broma sutil o maravillosa invención de ingenio, por la periferia del conflicto. Este escabullirse, este escurrirse al conflicto central de la existencia (a la develación de su “misterio”), es lo que hace posible hoy múltiples lecturas de su obra.

Para entender a Felisberto (o para no entenderlo) es necesario recordar que, como en el caso del Arcipreste de Hita, su escritura es un juego que lo significa todo y no significa nada; una escritura abierta, a la cual se puede añadir y quitar a través del tiempo. (FERRÉ, 1986, p. 23-4)

Para Ferré, Felisberto é visto como um escritor “rebelde”, que nos dá a entender que não posicionou-se politicamente, sempre tentando escapar de alguma maneira, mesmo que em tom de brincadeira. Felisberto não assumiu explicitamente nenhuma posição político-social em sua literatura. Ao contrário de Juan Carlos Onetti, era mais bem uma viagem ao “eu” através dos olhos do menino o que o isolava. No

entanto, era verdadeira e, portanto, não poderia ser considerada apolítica. Sobre isso Ángel Rama (1972) afirma:

El reconocimiento minucioso, concreto, del sistema de relaciones humanas que comporta [Onetti] y que él cumple con tensa objetividad, se empalma con la angustia por el mundo perdido [ese Uruguay de la época de oro que evoca Hernández en sus cuentos], con la remanencia lírica de sentimientos que ahora devienen misterios – pertenecientes al pasado, es decir, a esa infancia y adolescencia que se gestó a lo largo de los años veinte. Ese tiempo pasado será registrado como el universo de cosificación en la literatura de Felisberto Hernández, cuyos títulos mayores se escalonan en la década del cuarenta, en tanto que Onetti, aunque partiendo secretamente a la lamentación por el tiempo abolido, se enfrenta a las formas del presente, más rudas y más desoladas, esforzándose por hacerse adulto, aceptando el cinismo, la crueldad, la promiscuidad erótica y el debate ideológico moderno. (RAMA apud FERRÉ, 1986, p. 21)

A proposta deste estudo é a de tecer uma leitura de Felisberto que, para além de rever seu lugar na tradição, busca também extrapolar as classificações, quando este seu isolamento (no dizer de Ítalo Calvino, ele não se parecia a nenhum escritor) buscava uma posição que se pode considerar “limiar” entre o olhar de desejo e o retorno do outro<sup>13</sup>. Nesse sentido, o fragmento deve ser entendido como uma procura, uma falta ou até um método. Está no plano do “significante” e não do “significado”, como bem aponta Jorge Panesi (1993, p. 105): “El fragmentarismo y la unión de fragmentos, desde el punto de vista del lector [...] provocan el efecto principal que el texto busca para construir el ansiado misterio: la esfumatura del significado.” Ou, como exposto por Ferré: “es un juego que lo significa todo y no significa nada”.

Benjamin, para além de pensar o fragmento, fez dele um método de trabalho ao conceber a história como montagem, comparando-a com a técnica de montagem utilizada pelo cinema. Em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, Benjamin (2011a) nos fala sobre a

---

<sup>13</sup>No capítulo 5.0 El caballo perdido, será melhor detalhado o tema referente ao desejo do outro, encontrado em Lacan.

diferença da obra do pintor e do cinegrafista. A do primeiro estaria para uma imagem total, mantendo uma distância entre a realidade dada e ele próprio. Já o segundo, penetraria profundamente nesta realidade, e com a ajuda da máquina, conseguindo o maior número possível de imagens, de inúmeros fragmentos, que posteriormente serão ordenados a fim de dar forma ao filme. Esta técnica cinematográfica de montagem de fragmentos, de que fala Benjamin, se assemelha à técnica narrativa de Felisberto, onde os personagens de seus textos apropriam-se de fragmentos de memória para criar a narrativa final. De forma que incluimos como metodologia deste trabalho aquela formulada por Benjamin (2009, p. 503) e afirmamos que “a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem [e] descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. Momento individual que é também a imagem do acontecimento geral, lugar por excelência do anacronismo, ponto de encontro entre passado e presente.



### 3 UM *RECORRIDO* PELA LITERATURA EM RUÍNAS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Pensando com Rancière (2009, p. 37) “o novo poeta, o poeta geólogo ou arqueólogo”, assim como Victor Hugo (*Os miseráveis*), é aquele que nos leva para um esgoto que diz tudo, que coloca em pé de igualdade tudo o que a sociedade utiliza e recusa, incluindo os objetos cotidianos, mas que devem ser primeiro mitologizados. Para Rancière (2009, p. 38) “o escritor é geólogo ou arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu.” Essa viagem pelos labirintos do eu, em Felisberto, é uma viagem de recolher vestígios, de exumar fósseis, de transcrever um mundo que se revela pelos olhos de uma criança. O escritor salta, assim, de um presente em declínio para um passado infantil que retorna se fazendo presente novamente. Daí os fragmentos resultarem de saltos no tempo. A problemática que se apresenta neste estudo é a de que existe uma fragmentação nos textos de Felisberto que constrói uma leitura a partir deles, problemática essa não caracterizada pelo *continuum*, mas sim pelo limiar dos fatos que, justamente por isso, desencadeiam uma leitura do que Benjamin denomina de “imagens dialéticas”<sup>14</sup>.

Os textos de Felisberto se inserem justamente nessa ruína observada pela criança onde o escritor se encontra em falta com sua memória (ou com os arquivos que a compõem) e busca, por causa disso, reconhecer-se como um “eu” ao jogar com os acontecimentos passados e presentes, re-construindo uma história não historicista ou uma história que se entenderia não tanto dentro de um conceito de história progressista, mas antes, que se pautava na simultaneidade do tempo, um tempo saturado de tensões.

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz

---

<sup>14</sup> O conceito de imagem dialética será mais bem explicado no decorrer deste estudo, principalmente no Capítulo 4, quando trataremos da análise de *El caballo perdido*.

“era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (BENJAMIN, 2011a, 230-1, grifos do autor)

Para Benjamin o materialista histórico apreende uma imagem do passado e a partir dela vive uma nova experiência, em uma relação de causa e efeito. Diferenciando-se assim de uma concepção historicista pautada na história linear, ao visar somente narrar os fatos, ou um tempo histórico cumulativo, onde os heróis são sempre os vencedores, e os vencidos são esquecidos. Assim sendo, o materialista histórico tem por tarefa exumar os fósseis, salvar o passado no presente, fazendo estas imagens saltarem e a partir delas viver esta nova experiência. E é desta maneira que os narradores de Felisberto trabalham, usufruindo destas imagens do passado, tentando reconstruir esta história onde os vencidos se fazem presente, vendo na ruína uma manifestação de experiência, e não somente uma pilha de escombros que nada dizem. É justamente o contrário do conceito de história historicista, pois é a partir das ruínas do passado que os narradores de Felisberto podem reavaliar este tempo, é neste presente que eles trabalham o passado, seja para trabalhar a escritura presente do passado, seja para ressignificar o passado.

Antonio José Ponte, em seu conto “Un arte de hacer ruínas” (2005), narra a construção de uma cidade subterrânea, Tuguria, a qual é construída a partir da demolição da cidade de cima. Os “tugures” são os responsáveis por estas demolições, que por viverem em uma ilha e serem nômades precisam encontrar alguma maneira de seguir seus instintos, então, eles escavam e constroem para dentro. Estes edifícios que são demolidos pelos “tugures” estão em ruínas, então eles arruinam ainda mais o que já é ruína auxiliando o desmoronamento para construir o novo. Eles são ruinólogos, no entender do autor (que assim se considera), pois se apoderam da ruína para criar o novo. Neste trabalho de demolição, ajuda o fato de os “tugures” também construirem novos andares dentro de um mesmo andar nestes prédios arruinados. Um dos textos de Felisberto onde se pode ver a ruína é “La casa inundada”, publicado em 1960, título homônimo ao do livro. No entanto, neste texto, não é a partir de uma ruína já existente que se desenvolve a história, mas sim, através de um arruinamento proposital, ou seja, de uma arte de construir ruínas. Trabalhando como os “tugures” num trabalho de inundação análogo ao da demolição, Margarita, uma senhora viúva e solitária, resolve inundar uma casa, arruiná-la – se levarmos em consideração que uma casa não deve ser inundada para ser habitável –



por querer conviver com a água, que, segundo ela, seria um agente transformador das suas recordações e pensamentos. A mesma matéria que arruína a casa, agora transforma os pensamentos, fragmentando-os, e dessa maneira construindo uma nova história a partir dos fragmentos que a ruína desencadeou:

[...] hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 249-250)

A água é elemento recorrente em muitos textos de Felisberto através de imagens provocantes do pensamento. Tanto em *El caballo perdido*, assim como em “La casa inundada”, a água é vista como um local, ou material, onde as lembranças são guardadas, ela é verdadeiramente: “el agua del recuerdo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 37). É pela água que os dedos da consciência devem entrar e procurar pistas sobre as lembranças, porém ao tocá-la encontram uma infinidade de terminações, fazendo com que se confundam todas essas terminações e com que o narrador perca as pistas das lembranças. Daí haver uma descontinuidade nos caminhos inundados, assim como a memória que possui seus infinitos caminhos e por onde a consciência se perde, e se encontra.

As recordações materiais tomam vida em Felisberto. O objeto “balcão”, por exemplo, que aparece no conto “El balcón” (1945), é parte de uma casa muito velha, uma ruína muito amada pela sua dona porque ela se inspirava quando estava nele, de onde olhava o mundo para escrever sua ficção. Ela o perde porque ele era uma ruína que acaba por desabar. No entanto ela justifica este desabamento como um suicídio do balcão que estava morto de ciúmes dela por causa do narrador da história. Esta forma de entender o mundo através de objetos não deixa de ser uma forma fragmentária de ver o mundo por Felisberto que se torna o que Agamben (2009, p. 58-9) denominaria o contemporâneo, porque “através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” O que alguns veriam como um problema de escritura, para Felisberto se torna a potencialidade de sua escrita. Em suas descontinuidades, em seus espaços intervalares, existe um vazio da memória a ser preenchido, um

oco, um esquecimento, que equivale a uma potencialidade, pois através destes intervalos se poderia ler outras coisas. Por isso pode-se pensar que Felisberto é um ruinólogo que trabalha com os restos deixados pelas ruínas no trabalho de ocar, de esvaziar, assim como os “tugures” de Ponte:

[los tugures] sacaban de una habitación chiquita cuatro habitaciones, de un piso hacían dos. Horadaban las paredes para meter las vigas de sus barbacoas. [...] Cada noche al acostar-se, dejaban caer sus cabezas en la almohada con deseos de dar el último golpe sobre la tierra. Buscaban el derrumbe por todos los medios. (PONTE, 2005, p.66)

Ora, estes “derrumbes” que vêm corroborar o conceito de “caráter destrutivo” desenvolvido por Benjamin, segundo o qual o autor se apodera de tudo que encontra, não idealiza imagens e não busca ser compreendido, e sim o oposto, desafia a compreensão. Para ele, nada é duradouro e, se preciso for, o encontrado será arruinado para o sucesso da sua escritura. A ruína se apresenta na literatura de Felisberto através dos ocos, dos esquecimentos ou dos vazios da memória, vazios que se destacam ao se encherem de água, por exemplo, o que também se produz como ruína, como é o caso da água e de sua inundação proposital em *La casa inundada*, aplicando-se aí o “caráter destrutivo” do artista que “constrói ruínas”.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre a brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa da ruína, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 2011c, p. 225)

No presente o passado se apresenta como sombra do que foi: é impossível esquecê-lo, ou modificá-lo, mas é através das ruínas, dos

resíduos desse passado que se constrói a narrativa, o que talvez não fosse possível, ou mesmo, bem sucedido, se esta ruína não existisse. Georg Simmel, em “A ruína”, afirma que é na arquitetura que a ruína pode ser melhor vista e entendida, pois é nela que a força da natureza age efetivamente, fazendo com que se unam o que restou da obra arquitetônica e as novas formas que a natureza lhe concedeu, sem intervenção do trabalho do homem. No entanto, a partir do momento em que o homem habita, passivamente, estes locais em ruínas, ele se torna responsável pela ruína, por deixá-la ruir. Sem nada fazer, o homem assume o papel da natureza que rui.

Este deixar acontecer é, não obstante – visto da perspectiva da idéia do homem –, por assim dizer uma passividade positiva. O homem faz-se com isso cúmplice da natureza e agente da atuação desta, que vai no sentido oposto à sua própria essência. Esta contradição toma da ruína habitada o equilíbrio entre o sensitivo e o supra-sensitivo, com o qual as tendências opostas da existência atuam na ruína abandonada, e lhe dão aquilo que é problemático, aflitivo, freqüentemente insuportável, com o qual estes sítios que escapam à vida continuam, no entanto, a atuar sobre nós como moldura de uma vida.

Dito de outra maneira: o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza. (SIMMEL, 1998b, p. 03)

E para Benjamin, as ruínas não são um espaço homogêneo em deterioração, mas são olhadas enquanto objetos desejados que possuem uma história própria, uma singularidade cuja forma ganha vulto aos olhos do autor. São resíduos descompassados no tempo como as apresentações do menino pianista em *Tierras de la Memoria*. É na compilação de todos esses fragmentos de um eu que se busca através de objetos que vê e que deseja, que ele se utiliza para dar vida ao seu método de trabalho: a montagem literária, da mesma maneira que Felisberto cria a sua escritura.

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os

resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Felisberto cria sua escritura através de fragmentos vivenciados por seus personagens. Estes que podem ser fragmentos de pensamentos, ou de tempo, de um instante contemplativo, desencadeando uma consciência fragmentária e ambígua, que poderá despertar no leitor várias interpretações. Esta ambiguidade fragmentária dos personagens, dos objetos e dos locais, em Felisberto não segue uma história linear, mas ao contrário, ela envereda pelos caminhos do limiar, o qual não se fecha para somente uma única interpretação, mas infinitas.

Um dos tantos textos de Felisberto que se faz a partir de fragmentos, é “Elsa” (1931), escrito em pequenos capítulos, dando a impressão de que são pensamentos que vão e vêm. Estes pensamentos são desordenados, fragmentários, deixando o leitor, de certa forma confuso, e sem conseguir entender exatamente o que acontece com o personagem. A história é aberta, possibilitando ao leitor navegar por suas entrelinhas, tentando entender esses fragmentos de pensamentos do personagem. No fragmento que segue, que na verdade é o capítulo II completo do conto, o personagem nos fala que lhe ocorre algo “muy malo”. No entanto, finaliza seu relato sem dizer o que seria, dando ao leitor infinitas possibilidades de interpretações, e causando certa estranheza na narrativa.

Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues, para ver si diciendo lo que me pasa, deja de pasarme. Pero entiéndase bien; me pasa una cosa mal, horrible: ya lo verán. Sé que por más bien que yo llegara a decirla, ocurrirá como con la peinilla y lo demás; no se imaginarán exactamente, cómo es lo malo que me pasa; pero el interés que yo tengo es ver si deja de pasarme tanto lo malo que se imaginarán, lo malo que en verdad me pasa. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 88)

Essa escritura baseada no limiar da história, ou seja, um limiar que não segue nem princípios sequenciais nem racionais, o que nos remete ao conto “El libro de arena”, publicado no livro homônimo de 1975, de Jorge Luis Borges, onde o personagem-narrador compra um livro que não tem fim, a história nele encontrada é infinita. Borges cria uma alegoria da escrita do limiar, mostrando que a história é infinita

como as páginas desse livro, o compara à areia ao dizer que “[el] libro se llamaba *El libro de arena*, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.” (BORGES, 2007, p. 89). Além de a história ser infinita, ela nunca poderá ser interpretada de uma só maneira, e admitirá as mais variadas leituras, ou seja, cada leitor cria as suas próprias leituras do texto.

—No puede ser [infinito], pero *es*. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. (BORGES, 2007, p. 89, grifos do autor)

Ainda seguindo essa mesma alegoria do conto de Borges, em outra passagem do texto pode-se ler este limiar onde todos os tempos e espaços se encontram, pode-se estar em todos os tempos e espaços e em nenhum deles: “—Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.” (BORGES, 2007, p. 89). A história é construída por esses fragmentos que encontram seu lugar (como “El libro de arena”) em todos os lugares, em todos os tempos. Também é importante recordar que a numeração das páginas do livro desse conto não é sequencial, ela não segue uma sequência numérica. Desta mesma maneira os fragmentos não seguem uma sequência: eles se encontram, se desencontram e se entrelaçam, e para serem interpretados não devem ser organizados sequencialmente, mas sim decompostos.

Porém, muito tempo antes que Borges publicasse as linhas que dão início a este conto (são elas: “la línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes” (BORGES, 2007, p. 87)), Felisberto publicava em *La cruz del sur* (nº 12) no ano de 1926, um relato literalmente fragmentado intitulado “Genealogía”, cujo primeiro fragmento transcrevo abaixo:

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba

tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. Cuando quedaba de perfil se detenía otros instantes y yo no veía más que una perpendicular. Después comenzaba a ver dos líneas curvas convexas juntas en los extremos y cada vez las líneas eran más curvas hasta que llegaban a ser la circunferencia de frente. Y así, en este ritmo, se paseaba la joven circunferencia. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 34)

A circunferência passeava solitária pela linha infinita, quando, de repente, é surpreendida com a aparição de outra forma, um triângulo. Agora, uma circunferência e um triângulo passeiam por uma linha horizontal, eles se transformam no decorrer da narrativa: ela em uma elipse e ele primeiramente em um pentágono e posteriormente em um quadrilátero, até que a elipse entra no quadrilátero, assim permanecendo por toda sua juventude. Em sua velhice, a elipse volta a sua forma inicial, uma circunferência, e o quadrilátero volta a ser triângulo, ela permanece encerrada nele, e por fim:

Cuando murieron, el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. La circunferencia se abrió, quedó hecha una línea curva y después una recta. Los dos unidos fueron otra línea superpuesta a la que les sirvió de camino. Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 36)

A condição fragmentária e infinita de um jogo de decomposição e recomposição presente no conto de Borges já tinha sido proposta décadas antes, porém de modo diferente, por Felisberto. Estes personagens, que não são personagens, mas fragmentos de figuras geométricas – formas primordiais das artes e das ciências – ao mesmo tempo em que contam a história da existência, um rápido movimento que separa vida e morte, reflete também o próprio ato de narrar.

Ainda se encontra aí uma abordagem do tempo, e especificamente o tempo liso, formulada por Gilles Deleuze, e lido por

Peter Pál Pelbart. Segundo a leitura de Pelbart, o tempo liso está ligado ao *Aion*, o tempo da superfície, dos acontecimentos incorporais, finito e ilimitado, pura forma vazia do tempo, dividido em passado e futuro, vê o instante como existência paradoxal, extraindo os indivíduos do presente e lançando-os sobre o passado e o futuro, subdividindo incessantemente o presente. “*Aion* é linha reta.” (Pelbart, 2010, p. 71-2), enquanto *Cronos* seria o tempo do círculo, cronológico.

As diferenças básicas entre o tempo liso e o estriado é que o primeiro é um espaço amorfo, não pode ser dividido sem mudar de natureza, enquanto o tempo estriado fecha-se sobre si mesmo em intervalos determinados. Segundo estas características o tempo liso estaria aberto e o estriado fechado, o liso possibilita aberturas, o estriado fechamento. O tempo liso pode ver caminhos por todos os caminhos.

O liso tal como Deleuze o extrai de Boulez está associado não a uma multiplicidade numérica, porém qualitativa, portanto não ao homogêneo, e sim ao heterogêneo [...] no sentido em que o tempo tornado uma variável autônoma, puro, vazio, ordinal, formal, pode engendrar o mais informal desigual, dessemelhante. Este enigma muda de figura caso entendamos o “tempo puro” e “vazio” pelo seu avesso por assim dizer oriental: como uma determinada plenitude, como uma multiplicidade heterogênea. (Pelbart, 2012, p. 89)

O círculo e o triângulo, personagens-formas de “Genealogia”, passeiam por uma linha reta infinita, e se transformam no decorrer da narrativa, até morrerem e transformarem-se em infinitas linhas retas, o que nos coloca em ligação direta com o tempo liso pensado por Deleuze, um tempo aberto, vazio, mas infinito e de multiplicidades. Estas formas não são somente formas, são também representantes do tempo e da infinidade de aberturas que ele nos propõe, pois enquanto formas passeavam pelo tempo liso, a linha reta, e quando “morrem” transformam-se na mesma linha que outrora percorreram, o tempo liso.

Segundo Hugo Verani, é característica de Felisberto:

Escribir sobre lo que no sabe, las advertencias al lector sobre el carácter fragmentario de su obra, invitándolo a completarla, y la autoconciencia reflexiva y la voluntad de subrayar los mecanismos productores de sentido. Su narrativa

se caracteriza, además, por la espontaneidad conversacional y antiliteraria, común a todos los vanguardistas: “lo que amamos en Felisberto es la llaneza, la falta total de empaque que tanto almidonó la literatura de su tiempo”, declara Julio Cortázar. En Felisberto el desajuste juguetón de lo concreto y la naturaleza dislocada y fragmentada de las situaciones arrancan las cosas de la normalidad, preservando una zona de misterio irreductible a explicaciones lógicas. (VERANI, 1996, p. 44)

A linguagem lógica de Borges, em “El libro de arena”, encontra em Felisberto outra forma: composições geométricas possuem vida, movimentos e morte. Se em Borges o infinito, ainda que infinito, está aprisionado em um livro, em Felisberto ele está nas formas que compõem a existência. Não seria despropositado, portanto, recordar aqui o movimento Círculo e Quadrado que surgiu na França ao redor da revista homônima e que teve como fundadores o pintor uruguaio Joaquín Torres García e o pintor e crítico francês Michel Seuphor.

O início do movimento se dá quando Seuphor se encontra com o pintor uruguaio Torres García em janeiro de 1929, mesmo ano em que, no Uruguai, Felisberto publica seu segundo livro, *Libro sin tapas*. O objetivo do grupo que se juntou a Seuphor e a Torres Garcia era contrapor-se ao predomínio das ideias surrealistas, para isso propuseram um reagrupamento internacional dos artistas “construtores”.

No texto “El círculo y el cuadrado”, um dos catorze ensaios de *O Estilo e o Grito*, Seuphor narra seu encontro com Torres Garcia e a decisão de iniciarem o grupo<sup>15</sup>:

---

<sup>15</sup>A princípio o movimento começou tímido, mas já em outubro de 1929 ocorriam reuniões quinzenais no Café Voltaire, depois na Brosserie Lipp. Nessas reuniões compareciam inúmeros artistas. O grupo contava com cerca de 80 membros, cujas mensalidades permitiram a publicação da revista *Círculo e quadrado*, além de permitir uma exposição de arte abstrata de tendência construtiva, realizada em abril de 1930 com a participação de Jean Arp, Willi Baumeister, Cesar Domela, Alexandra Exter, Wassily Kandinsky, Le Corbusier, Fernand Leger, Piet Mondrian, Amedee Ozenfant, Sophie Taeuber-Arp, Joaquin Torres García e Georges Vantongerloo, entre outros nomes da arte abstrata, reunindo artistas não apenas da França, mas da Rússia, da Polônia, da América do Norte e do Sul.



Torres-García le había expresado a van Doesburg su deseo de fundar un grupo para combatir al surrealismo invasor, idea que encontró en el holandés un terreno absolutamente favorable. Pero cuando Torres-García habló de van Doesburg a sus amigos, éstos se opusieron en todas partes. Van Doesburg se había hecho en París una reputación de jacobino intratable. Además, sus antiguos colaboradores Mondrian y Vantongerloo se habían separado de él. Torres-García se dirigió entonces a mí, y las cosas tomaron un nuevo giro. Con los individuos que llevé y con aquellos que se situaron tras Torres-García, se constituyó rápidamente un grupo de unas veinte personas. Pero el programa de base era vago. El antisurrealismo, o antisur, como le decíamos, no era suficiente como estandarte. Era necesario encontrar algo positivo. Entonces las discusiones se agilizaron en torno a las nociones de neoplasticismo, elementarismo, constructivismo, abstracción, geometría, escritura directa... Cada uno daba su enfoque personal y Torres-García nos aplastaba con sus demostraciones, nos desconcertaba con sus cambios de opinión intempestivos.

Después de un tiempo de reflexión, propuse el círculo y cuadrado como enseña del grupo. Para mí era el emblema más simple de la totalidad de las cosas. El mundo racional y el mundo sensorial, la tierra y el cielo del antiguo simbolismo chino, la geometría rectilínea y la geometría curvilínea, el hombre y la mujer, Mondrian y Arp. Tuve inconvenientes para que mi idea fuera aceptada; a muchos les parecía demasiado plegada a la geometría pura, sobre todo al mismo Torres-García. Pero tuve la sorpresa de encontrar a un ardiente defensor en el pintor Daura, quien hizo un proyecto de viñeta cuya presentación se encontró tan afortunada que escucharon la causa. Se admitía que ese título impresionaba, lo que se pondría tras él se discutiría más tarde.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>SEUPHOR, Michel. **El círculo y el cuadrado**. Disponible em: <[http://historico.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/10.asp](http://historico.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/10.asp)>. Acesso em: 18 jul. 2013.

No entanto, ainda que talvez pudéssemos ler os textos de Felisberto a partir de uma ótica neo-concretista, e isto mereceria um trabalho à parte, as semelhanças entre Seuphor e o escritor uruguaio terminam na elementaridade destas formas – o círculo e o quadrado, e no caso de Hernández, o círculo e o triângulo. Ao conceber a arte como uma dicotomia entre estilo e grito, Seuphor luta contra a ideia do inacabado, dizendo que a vida pode ser inacabada, mas isso é contra a nossa vontade, querer o inacabado é algo contra nossas opiniões elevadas e nosso instinto, que sempre encerra a vontade de concluir<sup>17</sup>. Para Seuphor as formas geométricas se colocam como tais, já para o escritor uruguaio, elas se transformam e são inacabadas, coincidentes aos ocios e vazios do esquecimento que fazem parte das transformações memorativas. Em Felisberto, os personagens oscilam entre a apropriação de um fragmento para com ele gozar privadamente ou a incorporação dele ao seu próprio eu. Nesse sentido se orientam a maioria de seus contos, entre eles “El acomodador” (1946), publicado em *Anales de Buenos Aires*, e “Menos Julia” (1946), publicado em *Sur*.

“El acomodador” narra a história de um acomodador (lanterninha) de teatro que possui a capacidade de enxergar na escuridão através de uma luz gerada pelos seus próprios olhos. Em sua obsessão por ver e possuir objetos termina por invadir todas as noites a casa de um senhor rico que oferecia comida aos pobres. Interessava-lhe determinado cômodo com vitrines carregadas de objetos: “Cuando me quedé solo y empecé a mirar creí estar en el centro de una constelación.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 83). Lendo Felisberto com Felisberto podemos dizer que “El acomodador” seria representativo de uma analogia ao seu próprio trabalho como ruinólogo, justamente por esta fascinação exercida ao colecionador pelos objetos, e que também dialoga com o conceito benjaminiano de “imagem dialética” justamente ao concentrar-se nas imagens entre luz e sombras. Evoca na imagem, assim, o que o próprio Benjamin descreve como uma tensão temporal:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo,

---

<sup>17</sup>“De hecho nuestra vida siempre es una obra inacabada. Pero contra nuestra voluntad. Quererla inconclusa me parece incompatible con nuestras opiniones más elevadas, con nuestro mismo instinto, que encierra una voluntad de concluir” (SEUPHOR, 1970, p. 262)

*formando uma constelação.* Em outras palavras: a imagem dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504, grifo meu)

Em “Explicación falsa de mis cuentos” (1955) publicado em *La Licorne*, Felisberto nos fala sobre essa forma sem estruturas lógicas de sua escrita, onde a consciência dá lugar à memória, e a maneira “misteriosa” como seus textos ganham vida. Felisberto cria uma “planta” como alegoria para os seus textos, que desde a sua germinação tem vida própria. Ele somente tem por dever cuidar desta planta, deixando-a crescer a sua maneira.

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta... Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su

vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda. (HERNÁNDEZ, 2010, 175-6)

Felisberto deixa a “planta” (seus escritos) crescer por vontade própria, o seu dever é somente mantê-la afastada dos “estrangeiros” que chegam da consciência e tentam aproximar-se. Creio haver aqui uma forte analogia com a ruína de Simmel, o qual nos diz que a natureza é responsável por transformar aquilo que é ruína em novas formas, através de suas forças, e o homem em sua passividade habita a ruína e a deixa ruir como bem entender. Assim como a consciência não interfere no crescimento da “planta”, mais bem une-se a ela, assim como: “[...] a ruína une-se à paisagem a sua volta, assim como a árvore e a pedra nela se ligam.” (SIMMEL, 1998b, p. 05).

A partir deste mesmo texto, podemos aproximar Felisberto de Raymond Roussel, outro “escritor-montador” que se dispôs a escrever sobre a forma como cria os seus textos em *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935). Ali, Roussel explica que para iniciar seus textos parte de duas palavras que sejam semelhantes (e como se trata da língua francesa, elas seriam muito semelhantes também na pronúncia), para posteriormente acrescentar palavras equiparáveis, em sentidos diferentes, originado assim duas frases idênticas:

Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j’y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j’obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne *billard* et *pillard* les deux phrases que j’obtins furent celles-ci :

1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.* (Roussel, 1935, grifos do autor).

A partir destas duas frases Roussel criava os seus textos, que deveriam iniciar com a primeira e terminar com a segunda. Porém, há ainda outra forma de Roussel “brincar” com as palavras. O escritor toma uma palavra e a ela acresce a preposição “à”, então esta palavra perde seu sentido primitivo e ganha um novo:

Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à ; et ces deux mots, pris dans un sens autre que le sens primitif, me fournissaient une création nouvelle. (C'est d'ailleurs cette préposition à qui m'avait servi pour ce dont je viens de parler : queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle.) Je dois dire que ce premier travail était difficile et me prenait déjà beaucoup de temps.

Je vais citer des exemples:

Je prenais le mot *palmier* et décidais de le considérer dans deux sens : le sens de *gâteau* et le sens d'*arbre*. Le considérant dans le sens de *gâteau*, je cherchais à le marier par la préposition à avec un autre mot susceptible lui-même d'être pris dans deux sens différents ; j'obtenais ainsi (et c'était là, je le répète, un grand et long travail) un *palmier* (gâteau) à *restauration* (restaurant où l'on sert des gâteaux) ; ce qui me donnait d'autre part un *palmier* (arbre) à *restauration* (sens de rétablissement d'une dynastie sur un trône (Roussel, 1935, grifos do autor).

Como se pode perceber este método de criação dos textos é estrategista, pensado, trabalhado, arquitetado e como o próprio autor explicita muito difícil e trabalhoso. Porém, tendo sempre o acaso como forma absoluta. Neste contexto, pensando no método do “conto planta” de Felisberto não encontraríamos nenhuma proximidade entre os dois autores. Roussel trabalha de maneira estratégica, Felisberto diz que deixa a planta crescer, somente a observa. No entanto, mesmo com tantas diferenças nos modos de criar, eles se aproximam, e muito, quando pensamos na ressignificação das palavras, e porque não dizer, das coisas, dos objetos, como é o caso de Felisberto. Roussel trabalha arduamente na tentativa de dar novo sentido a uma palavra, a frases inteiras, Felisberto dá novo sentido a tudo que o rodeia. Ambos os escritores ressignificam todo o seu entorno, assim como ressignificaram a própria forma de criar literatura, o próprio fazer literário. Nos dois escritores existe uma “falsa” explicação (uma ficção como explicação). Roussel dá uma aparência de organização, mas de fato tudo está sem sentido, uma ordem que cai por terra.

Ao final do texto, Felisberto nos fala que esta “planta” briga com a consciência, com os estrangeiros, que de alguma maneira, tentariam intervir no seu desenvolvimento. Em uma entrevista concedida a Pablo

Rocca, Paulina Medeiros fala de como Felisberto reagia às tentativas intervencionais sobre seus escritos:

Una mano extraña sacudiendo su creación hubiera resultado criminal para él. Había que insinuarle los cambios con gran delicadeza y dejarlo en libertad de seguirlos o no. [...] en Felisberto la creación sigue caminos muy originales, es confusa: la trama se ve, pero en seguida se borra y multiplica. Su modo de rehacer los originales también es embrollado. Con él, nunca las intromisiones o alusiones resultan directas. Es arduo y trabajoso asimismo el proceso del creador artista. (MEDEIROS apud ROCCA, 2000, p. 88-9).

Ao mesmo tempo em que não deixa ninguém entrar na sua criação, como comenta em “Explicación falsa de mis cuentos”, e também Paulina Medeiros, o trabalho de criação é árduo e passa por muitas correções dos originais, contrariando assim o dito naquele texto, que os contos “crescem” de maneira misteriosa. Com esta contradição, apontada por Medeiros, Felisberto se aproximaria da forma como Raymond Roussel escrevia, não no método criado pelo escritor francês, mas nesta forma mais “pensada” do último. Daí dar uma impressão que não é verdadeira, mas falsa, e por isso mesmo ser uma “explicação falsa”, como o próprio título do texto alude.

Mas este pequeno porém complexo texto nos abre ainda infinitas possibilidades de interpretações e relações. Também podemos ver nele relação com o conceito de rizoma, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, o qual é sempre aberto, podendo-se entrar e sair por qualquer ponto, pois o rizoma se faz na multiplicidade.

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de

comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. (DELEUZE, GUATTARI, 2009, 32-3)

Assim como o rizoma, Felisberto nos diz que seus contos não possuem uma estrutura lógica, que esta planta nasce em algum lugar e cresce conforme sua vontade, e que, por vezes, ela mesma não conhecerá suas próprias leis. Mas, esta planta não é uma árvore, ainda que Deleuze e Guattari (2009, p. 28) digam que as “árvores podem corresponder ao rizoma, ou, inversamente, germinar um rizoma”, a cultura Ocidental do sistema arborecente é hierárquico. Desta forma o rizoma estaria mais voltado à cultura Oriental, que vê na erva daninha um transbordamento, pois ela preenche espaços vazios, cresce *entre*.

“Menos Julia” (1946), publicado em *Sur*, narra a história do proprietário de um bazar que tem como distração ir ao seu sítio nos finais de semanas, se encerrar em um túnel, onde se encontram vários objetos, os quais ele tateia até descobrir o que são. Além de tatear os rostos das moças que o servem. Posterior a esse tatear, o personagem tem por costume recostar-se em seu divã onde permanece por longo tempo sem ver ou falar com ninguém, como se estivesse meditando, analisando, sobre tudo o que acontece no túnel. Para ele, estar no túnel não é algo puramente distrativo, mas essencial, quase obsessivo. É nos momentos em que está no túnel que ele revive os fragmentos das suas, e também das que não são suas, recordações: “Cuando estoy allí siento que me rozan ideas que van a otra parte... Yo he vivido cerca de otras personas y me he guardado en la memoria recuerdos que no me pertenecen” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 102). E assim, a partir das lembranças dos seus fragmentos e dos fragmentos alheios, cria agora a sua memória, o seu arquivo, baseado nesses fragmentos de lembranças. E nisso, aproxima-se daquilo que Jean-Louis Déotte considera como uma memória involuntária que oferece uma chance à meditação, diferente da memória voluntária e consciente. Daí se infere que o lugar da verdade é o do encontro entre uma escritura poética e a memória, como se percebe a seguir:

En efecto, para él [Benjamin], el sitio de la verdad, no es ya el saber, y para el sujeto, la memoria voluntaria y la conciencia, sino el pensamiento o, más bien, la memoria involuntaria

que ofrece una chance a la meditación. Ahora, las colecciones de fragmentos, por lo tanto una cierta escritura poética - la escritura alegórica - constituyen por excelencia el lugar de la verdad. El *medio* de contemplación, ya no es el saber, es la memoria. Pero es una memoria desmovilizada, desprendida, desconectada de las finalidades de la voluntad y por lo tanto de toda Figura. (DÉOTTE, 1994, p.183, grifos do autor)

É assim que Felisberto constrói sua escritura, a partir dos fragmentos de lembranças dos seus personagens, onde o passado e o presente se encontram, onde o passado, no presente, deixa de ser aquele passado, para agora ser passado *com* presente. Nenhuma das histórias tem um tempo e um significado exatos. É a representação da ruína dos seus personagens, descrita pelos seus fragmentos de experiências, das lembranças contidas nas camadas da memória, da qual o escritor se utiliza para criar sobre a ruína, ressignificando-a. De fato, Antonio José Ponte (2005, p. 67), em seu conto “Un arte de hacer ruinas”, diz: “Si tu casa viene abajo, te queda todavía la propiedad sobre la tierra. Te queda tu rincón y puedes empezar de nuevo.” Como dito por Ponte, tudo o que restou é ruína, e o verdadeiro ruinólogo apodera-se dela para desenvolver a sua escritura, cria a partir dos fragmentos no mesmo “meio” onde outrora existiu algo.

O que se pretende analisar com este estudo é essa maneira de escrever, já realizada por Benjamin, a partir da ruína, entendendo-a como fragmentos de tempo e espaço, que se apoderam desses fragmentos, de pequenos “significantes”, que podem se encontrar em qualquer espaço e tempo, estar no “todo”, ou no “nada”, e reconstruir-se, onde a ruína é a matéria-prima para a reconstrução.

Os três capítulos seguintes serão destinados à análise dos três textos de Felisberto, que compõem o *corpus* central deste trabalho: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* e *Tierras de la memoria*. Neles, será abordada a forma como cada narrador tenta (des) ordenar as suas lembranças, na tentativa de ressignificar o seu passado, exumando os fósseis daqueles que fizeram parte das suas experiências, da sua história.



#### 4 POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING

*Los recuerdos vienen, pero no se  
quedan quietos. Y además reclaman la  
atención [...]  
(Por los tiempos de Clemente  
Colling, Felisberto Hernández)*

*Por los tiempos de Clemente Colling*<sup>18</sup>, publicado em 1942, é o relato que inaugura um fazer literário diferente dos primeiros textos de Felisberto. A partir desta narrativa os textos se apresentam mais longos e têm como base a rememoração, principalmente, da infância e adolescência dos seus narradores.

Já no início de *Por los tiempos de Clemente Colling* se mostra claramente que o intuito do narrador adulto é contar a história de Clemente Colling:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Clemente Colling, ciertos recuerdos. No me parece que tuvieran mucho que ver con él. [...] Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 23)

É como se as recordações fossem pedaços objetificados da memória e então, como um colecionador que organiza uma biblioteca, pois a organização e a desorganização fazem parte de uma constante modificação de uma pesquisa em andamento, ou de uma maneira de acomodar as recordações, ou do que se recorda se fizesse necessário reorganizar o que o professor Clemente Colling representou de fato nas

---

<sup>18</sup>Não é à toa que o nome de Joaquín Torres García é apresentado no segundo capítulo deste trabalho, mesmo que lá somente se fale do seu envolvimento com o movimento O círculo e o quadrado. *Por los tiempos de Clemente Colling* é publicado em 1942 pela editora González Panizza com a ajuda financeira de Carmelo de Arzadum, Carlos Benvenuto, Álderfo Cáceres, Spencer Diaz, Luis E. Gil Salguero, Sadi Mesa, José Paladino, Julio Paladino, Yamandú Rodríguez, Clemente Ruggia, Ignacio Soria Gowland, Nicolás Telesos e Joaquín Torres García (Díaz, 2002a, p. 163). Estes e tantos outros amigos de Felisberto foram os que o ajudaram a publicar seus livros, já que ele nunca teve grandes possibilidades financeiras, mal conseguia manter a família, quanto mais financiar a publicação dos seus livros.

lembranças (em constante transformação) do menino. A partir daí se apresentarão fragmentos da memória do menino, contados pelo adulto, na tentativa de recriar, de reorganizar a história do seu professor de harmonia, Clemente Colling, organista e professor de piano, cego, boêmio, quase alcoólatra, de poucos hábitos de higiene. Colling, além de dar aulas de harmonia ao menino, também morou na casa da família do narrador durante um ano.

O narrador começa a história querendo fugir de certas lembranças que, como ele diz, não teriam muito a ver com a história de Colling, mas mesmo assim resolve acolhê-las. Estas lembranças são ativadas enquanto ele passeia pelo antigo bairro onde passou parte de sua infância e adolescência. É através do trajeto que o bonde 42 realizava naquele tempo, começando pela Rua (Joaquin) Suárez (esta é a imagem que desencadeia as outras recordações visuais, assim como a “Madeleine” de Proust, através de seu sabor), que suas lembranças irrompem, inicialmente sobre a arquitetura e paisagem da rua. Nesta rua, onde se encontravam muitas quintas, o que o narrador vê hoje já não o atrai como antigamente, diz que o bairro está feio, que os tempos modernos “enfeiraram” as quintas e ruas (como que as vê em um estado de ruínas). As antigas quintas hoje se apresentam “fragmentadas”, dando lugar a construções menores, que são novas, mas *já sujas* (para chamar a atenção ao arruinado, ao processo de *tugurización* visto em Ponte, e que coexiste em Felisberto), e muitas delas são transformadas em lugares de comércio que expõem as mercadorias na porta. De uma dessas quintas o narrador relembra, quase dolorosamente, desta forma:

A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un gran mordisco, un pequeño tarascón cuadrado en uno de sus lados y la ha dejado dolorosamente incomprensible. El nuevo dueño se ha encargado de que aquel pequeño cuadrado parezca un remiendo chillón, con una casita moderna que despide a los ojos desproporciones antipáticas, pesadas, pretenciosas. Y ridiculariza la bella majestad ofendida y humillada que conserva la mansión que hay en el fondo [...]. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 23)

Em “La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe” (1999), Susan Buck-Morss, em sua leitura de Walter Benjamin, principalmente ao que compete o seu projeto *Passagens*, nos fala exatamente dessa modificação arquitetônica que as cidades sofreram com a modernidade,

particularmente o final do século XIX e início de XX. Além das considerações sobre a arquitetura, também tece reflexões de como a cidade era o lugar que atraía muitas pessoas em busca de trabalho e, sobretudo, em busca dos sonhos de consumo. A respeito das mudanças arquitetônicas, especialmente sobre a pós-moderna, ela afirma:

Más bien, la virtud posmoderna estaba hecha del modo accidental en que las ciudades evolucionan, justificando la falta absoluta de cualquier política urbanística. El estilo se ha vuelto eclético, una mezcla de formas neo, post y retro que niegan tener responsabilidades en cuanto a la historia actual. Reproducen la imagen del sueño industrial, pero rechazan el ensueño. En estos tiempos cínicos de “fin de la historia”, los adultos *saben mucho como para* creer en utopías sociales de cualquier tipo – las de la producción y el consumo. La fantasía utópica está en cuarentena. (BUCK-MORSS, 1999, p. 284, grifos do autor)

Sobre a cidade como lugar de sonho, principalmente o sonho de consumo, Buck-Morss diz:

La imagen colectiva de la ciudad como espacio utópico fue sacudida esencialmente durante la Segunda Guerra Mundial por los catastróficos ataques aéreos que sufrieron tantas ciudades. Efectivamente, las ciudades de todo el mundo han continuado atrayendo hacia ellas inmigrantes en números *cada vez* más grandes, arrastrados por la promesa de trabajo y por sueños de consumo. Pero es cada vez más evidente que *existe* una tendencia contraria: los sueños se están divorciando del espacio de la ciudad. La planificación urbanística reciente se ha preocupado más por la seguridad contra el crimen que por la organización de las fantasmagorías para el deleite de la muchedumbre. Los Pasajes del consumo se han desvinculado del paisaje urbano y pueden ser trasladados a cualquier lugar. (BUCK-MORSS, 1999, p. 283, grifos do autor)

É de fato notório que o narrador e Buck-Morss corroboram a ideia de que as cidades e suas paisagens sofreram grandes e “enfeiantes”

modificações com a chegada dos “[...] tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 23), e também no que concerne a esta cidade como lugar de realização do sonho de consumo. Mas o que parece mais incomodar o narrador nessas mudanças é a impressão de que elas esconderam parte da história do seu passado.

Tentemos nos situar temporalmente (mesmo que seja contraditório em relação ao proposto neste trabalho, onde falamos que não existe linearidade temporal, mas sim a justaposição de tempos) para entender a visão do narrador em relação à arquitetura das casas antigas e das novas. Como não temos exatidão de dados temporais na narrativa, tentemos nos situar cruzando os dados da narrativa com os relacionados ao próprio Felisberto (1902-1964). Na narrativa é citado o bonde 42, os bondes elétricos começaram a percorrer Montevideu no ano de 1906 e deixaram de circular na década de 1950. Mediante suas recordações, temos dois dados referentes à idade do narrador: oito e doze/treze anos (HERNÁNDEZ, 2002, p. 25, p. 30, respectivamente). Mais tarde sabemos de um marco temporal de onde, agora, ele relembra sua infância: “De esto hace más de veinte años.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 44). Cruzando estas poucas informações, podemos dizer que a infância recordada gira entre as décadas 1900 a 1910, e ele se colocava recordando na década 1930, mais exatamente em meados desta década. Ou, ainda poderíamos estender para o início da década de 1940, quando da publicação deste texto. Não são informações precisas, porém, são as que temos para nos situarmos historicamente se quisermos entender a cidade de que nos fala na narrativa.

Sergio Elena Hernández, neto de Felisberto, é quem nos concede algumas informações de como era a cidade de Montevideu por esta época:

Iniciaremos nuestro viaje en la ciudad donde se desarrolló la infancia y la adolescencia felisbertiana. Nos situamos en el Montevideo de principios del siglo XX. Amplias avenidas arboladas, plazas y quintas configuraban una ciudad de neto corte europeo, tanto en su estética como en su diseño urbanístico. Quintas, plantas y árboles han sido siempre inseparables (al menos en el Montevideo de aquellos años). La retina de Felisberto niño quedó fuertemente impresionada con este rasgo —no olvidemos que Felisberto nació en una zona de quintas por eso siempre las

plantas y los árboles ocuparon un lugar importante en el corazón de Felisberto (y también de la familia). (ELENA HERNÁNDEZ)

Já, pelos anos de 1930 e 1940 (localizando-nos temporalmente pelos dados anteriormente cruzados), a paisagem montevideana se modifica, como o próprio narrador já comentou. Talvez, se poderia pensar que um dos motivos para esta modificação na face da cidade deva-se a outra grande modificação pela qual passou Montevidéu por estes anos: sua população. Com população estimada em 309.231 habitantes, em 1908, Montevidéu acolhe em 1930 655.389 habitantes<sup>19</sup>. Com mais do que o dobro de sua população, conseqüentemente, a face da cidade também se modifica. Segundo Adela Pellegrino (2010, p. 34-36) este grande aumento demográfico na capital uruguaia pode estar ligado ao fato da economia do país girar, quase totalmente, em torno da criação de gado de corte visando sua exportação, atividade que gera pouca mão-de-obra. Com o processo de industrialização crescente há um estímulo para a atração da população do interior do país à capital, onde também se encontra o porto exportador, para ali tentar ganhar a vida. Ainda neste estudo sobre o histórico populacional do Uruguai, Adella Pellegrino (2010, p. 61) estima que 38% da população uruguaia estava concentrada na capital em 1930, e em menor número em algumas outras cidades uruguaias com um relevante desenvolvimento industrial. Outro fator que influenciou este crescimento populacional foi a chegada dos imigrantes europeus à capital uruguaia.

Ele tenta seguir pelas ruas, voltando ao trajeto do bonde. De repente se depara com duas palmeiras (“una pareja de viejas palmeras”, precisamente em palavras do narrador), que afirma ter ficado com essa imagem, com grande precisão, em seus olhos. Não foi a natureza que invadiu o espaço construído pelo homem, mas foi ao contrário: a construção humana invadiu o espaço das palmeiras, conservadas desde a infância. E isto o leva novamente a lembrar de como aquela quinta era bonita, antes dos remendos que agora possui. No entanto, não é somente isso que o incomoda: “Después, un inmenso y horrible letrado me llamó

---

<sup>19</sup>“Fuente: Introducción a la publicación del Censo Nacional de 1908. Censos Nacionales: 1852, 1860, 1908, 1963, 1975, 1985, 1996, 2004. Censos de Montevideo: 1884, 1889, 1930. Los datos que no corresponden a estas fechas fueron estimados.” In: PELLEGRINO, Adela. **La población de Uruguay**. Breve caracterización demográfica. Montevideo: Fondo de Población de Naciones Unidas, 2010.

los ojos” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 24). Estes letreiros marcam ainda mais a chegada dos tempos modernos, de sua indústria e do poder da propaganda. Sua reação frente ao letreiro é tão desfavorável que ele abre um parêntese na narração e diz: “(No digo cuál es para no seguir haciéndole propaganda al dueño [...])”(HERNÁNDEZ, 2002, p. 24.). Percebe-se aqui como o velho e o novo se apresentam lado a lado, o narrador consegue identificar o que ainda resta do passado, ou algumas ruínas daquele passado, e as características do novo tempo, estas que lhe causam tristeza e pessimismo:

Alguién me hacía la propaganda del sentimiento de lo nuevo – y de todo lo nuevo – como fatalidad maravillosa del ser humano; y me hablaba precipitadamente, concediéndome un instante de burla e ironia para mis viejos afectos.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 25)

Apesar disso, e paradoxalmente, reconhece “el derecho a la vida que tienen las cosas nuevas.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 25).

No entanto, mesmo tendo de enfrentar esta nova situação a que foi submetida a cidade e suas habitações, o narrador encontra alguns lugares, mesmo sendo poucos, onde os efeitos da modernização não são tão drásticos, fazendo com que as lembranças venham à tona:

Sin embargo, hay lugares de pocas ‘modificaciones’ en las quintas y se puede sentir a gusto, por unos instantes, la tristeza. Entonces, los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las telas que han hecho en los rincones predilectos de la infancia. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 25)

E é assim que mais uma rua é cruzada pelo bonde, agora a Rua (Hermanos) Gil, onde ficava a casa de sua família. Algo ocorre ao passar por esta rua: “Una de sus larguísimas veredas me da en lo ojos un cimbronazo giratorio.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 25). Este “cimbronazo” – que podemos interpretar aqui como um forte golpe, ou uma forte sacudida – o faz girar em sentido contrário, a contrapelo da história e o faz lembrar de um episódio acontecido quando tinha oito anos. O menino voltava para sua casa com uma encomenda, uma garrafa de vinho, a qual deixou cair, quebrando-se ao chocar-se com o solo. Mesmo a garrafa tendo quebrado, ele recolhe os cacos e os leva para casa para entregar à família. Essa atitude de recolher os restos, os

fragmentos do que foi uma garrafa, demonstra como desde menino o narrador tem cuidado com esses restos, como se fossem objetos de uma coleção, resíduos preciosos no processo de organização das recordações, mesmo que não sejam dele (como os cacos da garrafa) e mesmo que ele não consiga ainda explicar conscientemente o porquê do ato.

Voltando pela Rua (Hermanos) Gil em direção à Rua (Joaquín) Suárez, encontra-se a casa onde viviam as três irmãs “longevas”, juntamente com seu irmão, “el loco”, e sua mãe paralítica. É nesta casa, que será muito frequentada pela família do narrador, que ele conhecerá “El nene”, músico e sobrinho das “longevas”. El nene é um pianista cego que, em função de uma doença nos olhos, ficaram fora de órbita e saltados. O narrador diz que sua iniciação na música clássica foi através de El nene:

[...] fuimos a la casa de El nene y lo sentimos tocar al piano. Para mí fue una impresión extraordinaria. [...] Sentí por primera vez lo serio de la música. Y el placer – tal vez con bastante de vanidad de mi parte – de pensar que me vinculaba con algo de valor legítimo. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 29)

Perceba-se que o narrador fala em “sentir tocar” o piano, mesmo que “sentir” também se refira a “ouvir”, mas para ele o “sentir tocar” tem mais profundidade, porque lhe desperta variadas sensações e também porque é este “sentir” que o fará pensar em seu futuro. Essa impressão que tem ao ouvir pela primeira vez a música clássica ao piano o faz sentir um prazer indescritível e que parece ser seu. Olhando do seu presente para o passado, o narrador percebe que quando El nene tocava o piano via, de certa maneira, seu próprio futuro, seu futuro de pianista. E este olhar futuro é um olhar típico do ruinólogo que busca, através da contemplação das ruínas, estes cruzamentos entre passado e futuro: o que as ruínas foram, o que poderiam ter sido e o que acabam por se tornar.

No entanto, não é somente sua iniciação clássica que ele obtém ali. É na casa das “longevas” que o narrador também encontra muitos objetos colocados “al sesgo”<sup>20</sup>, que naqueles tempos eram os que lhe

---

<sup>20</sup> Parece um pouco complicado trazer uma tradução desta expressão “al sesgo” para a língua portuguesa. Seria algo como “obliquamente”, que está colocado em diagonal, torto. Parece-me que o narrador refere-se aqui ao mesmo que diz

chamavam mais atenção. Dentre estes objetos destaca-se um grande e pomposo chapéu com plumas, palitos de cabelo que espetavam frutas e pedras e atravessavam todo o chapéu. O que mais chama a atenção neste chapéu é o grande tule que recobrirá e deixará na penumbra o rosto da mulher que o usar e, em sua opinião, o tornará ainda mais atraente e provocativo. Este tule do chapéu pode encobrir o observado e causar sugestibilidade, atraindo ainda mais a curiosidade e o desejo do observador. Por outro lado, o tule também pode encobrir o observador. Flavio de Carvalho<sup>21</sup> nos diz que o vulto por trás da cortina assim como os vultos do passado, ou dos objetos do passado, são mais sugestivos justamente por estar levemente encobertos.

‘Sentir o passado e a espécie’ está ligado à ideia de sugestibilidade. [...] O mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia, do tempo, são a meta do homem, porque oferecem novidade e juventude eterna. [...] e o arqueólogo e o etnógrafo precisam encontrar no resíduo uma fonte de excitação poética e de sugestibilidade, precisam ver no resíduo a magia e a sedução que pertencem a uma mulher oculta. [...] Porque o detalhe está apagado, é então que o homem tem vontade de conhecer o detalhe. O véu que encobre o detalhe fornece a grande atração, é o engodo mais volutuoso que atrai leigos e especialistas. (CARVALHO, 2005, p. 48)

Este chapéu, que possui um véu de tule, ainda faz com que o narrador ative a memória: “Una vez, cuando niño, me puse uno de esos escaparates con mosquitero y todo y al caminar recordaba un viaje hecho a cupé desde el cuál y a través de las cortinillas podía mirar sin ser visto.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 26). Assim o narrador coloca-se em um “ponto de vista”, como descrito por Gérard Wajcman, onde pode ver tudo sem ser visto.

---

dos objetos que estão desacomodados em *El caballo perdido*. Objetos que estariam colocados de maneira desarrumada, sem muita precisão.

<sup>21</sup>Autor de *Os ossos do mundo*, considerado um escritor pós-moderno por Gilberto Freyre.



El punto de vista es ese punto desde donde el sujeto puede ver el espacio visible al mismo tiempo que es el punto del espacio visible donde puede no ser visto; el campo de lo visible está fundamentalmente incompleto, una sola cosa no se ve en lo que veo [...] la invisibilidad del sujeto que mira. (WAJCMAN, 2006, p. 99-100)

Este ponto de vista descrito por Wajcman se refere ao íntimo, lugar em que o sujeito moderno pode olhar sem ser visto, estando protegido, acolhido, do olhar do Outro. Lugar onde pode se sentir seguro, longe do poder do Outro, e onde pode se sentir realmente livre para olhar. O narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* se parece ao narrador de “El acomodador” (já mencionado neste trabalho), que se põe ao solo para observar/possuir seus objetos de desejo através do seu olhar, e onde se sente seguro do olhar do Outro. Atrás das cortinas do cupê, ou do tule do chapéu daquele que o usar, o narrador se sente à vontade para poder observar tudo ao seu redor. Ainda há que se notar que uma lembrança chama a outra. O chapéu faz lembrar-se de quando pôs um “escaparate con mosquitero” e, finalmente, a viagem feita em cupê de onde podia observar através das cortinas, protegido.

Com um grande salto no tempo, o narrador nos leva a outra de suas lembranças, a de uma prima com quase o dobro de sua idade, que também tocava piano, pela qual ele e El nene estavam apaixonados. Claro, a paixão que o narrador mantinha pela prima era secreta, como a que nutria por suas professoras e pelas amigas de sua mãe. Por então, o narrador nos diz que tocava piano, mas não tão bem quanto seu adversário, dando-lhe assim vantagem perante a prima. E é por estes tempos que também nos apresenta a tia Petrona. De idade aproximada à das “longevas”, Petrona era uma pessoa com pouca cultura intelectual e que não consegue sentir o Noturno tocado por El nene, mas de alguma maneira conseguia sentir o que acontecia com os demais que ouviam a música ou que gostavam de arte. O narrador afirma que quando sua tia estava em meio a pessoas cultas tinha tensão de espírito, e era nesses momentos em que soltava violentas gargalhadas e “[...] ofrecía un espectáculo impresionante y extraño.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 31).

Segundo o narrador, tia Petrona tinha um grande sentido estético da vida:

Aunque Petrona no había cultivado un sentido estético en el arte, en cambio tenía desarrollado el sentido estético de la vida, en ciertos aspectos del

comportamiento humano. (Claro que ella no le hubiera llamado sentido estético. Tal vez nunca haya pronunciado esta palabra ‘estético’). Tenía el concepto de lo que era lindo y de lo que era feo, de lo que estaba bien y de lo que estaba mal. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 32-33)

Sobre este personagem, Jorge Panesi afirma que ele representa a intuição sobre a matéria artística, a qual é apresentada nesta narrativa sobre Clemente Colling.

El personaje que encarna la intuición en materia artística es alguien que no pertenece al dominio del arte, alguien plenamente doméstico, la tía Petrona. Puesto que el ‘arte superior’ es radicalmente ajeno y que la excesiva reverencia ante él puede precipitar a la falsedad, el principio de seguridad y sensatez doméstica que Petrona sustancializa será de clave de aquello que deberá conquistarse estéticamente. (PANESI, 1993, p. 77)

Para além de trazer suas memórias para a narrativa, o narrador também nos apresenta, de maneira quase cifrada, suas impressões sobre a arte, e suas preocupações perante o ato criativo. Este ato de criar arte é aqui apresentado pelos personagens pianistas que possuem o sentido estético da arte, El nene e Clemente Colling, e pela tia Petrona que não possui sentido estético da arte, mas sim da vida, e mesmo assim consegue expor seu espetáculo de “la risa”. El nene convida a família do menino para assistir a apresentação de Clemente Colling, que era seu professor de piano e harmonia. Por estes tempos Colling era conhecido como “el ciego que toca en los Vascos” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 35). À espera do início do concerto, o narrador passa por um longo período de reflexão, e diz se sentir imerso em um silêncio de sonho, tentando decifrar algo sobre este sentido estético da vida e do que uma pessoa espera dela.

[...] cuando el espíritu, sin saberlo, espera trabajando; cuando trabaja casi como en el sueño, dejando venir cosas, esperándolas y observándolas con una distracción casi infantil y profunda; cuando de pronto se hace esfuerzo para suponer lo que vendrá y se mira por centésima vez el

programa; cuando se repasa la vida de uno y se aventuran ilusiones; cuando uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno; cuando uno sueña llamar la atención de los demás algún día y siente cierta tristeza y rencor porque ahora no llama: cuando se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y se insensibiliza el pelo; y que jamás le confesaría a nadie porque se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; porque tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; porque cuando no se sabe de lo que se es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 35-36)

É interessante perceber que o narrador lembra-se bem dessa sua divagação, precedente ao concerto, mas não consegue lembrar exatamente como foi o primeiro encontro com aquele que viria a ser seu professor de harmonia, Clemente Colling. Não somente não consegue lembrar com precisão, como também confunde e funde as impressões do primeiro encontro com as posteriores. No entanto, há uma frase do seu professor que segue viva em sua memória: “La semilla está; pero hay que cultivarla” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 37). Esta frase foi dita por Colling após saber que o narrador, ainda que tão jovem, já havia composto seu próprio noturno. No tempo em que ouviu esta frase, o narrador a julgou vulgar, não entendia como uma pessoa, que se dizia conhecedora da arte, como Colling, pudesse dizer algo assim, sem nenhuma reflexão maior. Ele até arrisca-se a pensar: “‘Si su frase es tan vulgar, su arte también lo debe ser.’ ” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 37). Claro que a convivência com Colling mudará drasticamente este preconceito que havia elaborado em relação ao professor: “[...] me seducía su ciencia, su imensa sabiduría de músico. Por lo menos a mí me parecía un sabio.”(HERNÁNDEZ, 2002, p. 37).

A condição de cego de Colling é algo que encanta e causa certo estranhamento no narrador. Não consegue compreender se é ele que está escondido do olhar cego do professor, ou se é o professor que se esconde atrás das próprias pálpebras. E quando está entre os cegos não se dá conta dessa condição porque, para o menino, a conversa entre eles é extremamente natural, apesar de não manterem contato visual, mexem a cabeça constantemente “como si miraran con las orejas.”

(HERNÁNDEZ, 2002, p. 39). Quando os cegos chegavam perto do piano, a conversa se tornava mais íntima, ali falavam de sensações sonoras, harmonia, e o narrador se sentia distante deste lugar que não conhecia tão bem quanto eles. Com o cair da tarde e a pouca luz dentro do cômodo, aos olhos do menino eles se tornam sombras e seus movimentos são observados com um “inmenso encanto de ver” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 39).

Refletindo sobre a condição de El nene e Colling, o narrador nos fala de uma “orgía y una lujuria de ver” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 40). Ele pensa em todas as imagens que podemos ver a todo instante, desde as mais apuradas até as mais simples: uma paisagem com o mar, lutas de feras na natureza, até os artifícios do cinema, um grande choque de aviões, e em toda a “arte que entra por los ojos” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 40). Não seria à toa aqui recordarmos de Walter Benjamin e seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, já que este nos fala exatamente dessa imensa carga imagética a que somos expostos com o advento do cinema. Benjamin (2011a, p. 192, grifos do autor) diz: “as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*” e “[a]través da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder às novas tarefas” (2011a, p. 194). O tempo moderno que o narrador reconhece em seu passeio pelo antigo bairro é o mesmo de que nos fala Benjamin, um novo tempo onde a industrialização se faz presente em todos os âmbitos da sociedade e em que o indivíduo possui descontínuas tarefas, movimentos mecânicos repetidos à exaustão. Mas o menino, em sua inocência infantil, ainda consegue observar e apreender o que essas imagens querem dizer-lhe. Este pressuposto ganha mais força quando ele nos diz: “En la noche, antes de dormirse, suponía la tragedia de los ciegos; pero – y me resultaba muy curioso – esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 40). Mesmo lutando para não ver nenhuma imagem, eis que elas irrompem, tamanha é a força que exercem sobre o aparato sensorial do menino, afinal, ele já afirmou se entregar ao encanto de ver.

Colling passa a dar aulas particulares ao narrador em sua casa, que agora fica na Rua Minas. Aqui começa uma confusão de lembranças. Ora o narrador relata suas lembranças infantis, principalmente as que envolvem o seu professor, ora relata as lembranças contadas pelo seu professor. Poder-se-ia dizer que, por vezes, há no texto dois momentos de lembranças diferentes: as lembranças do menino e as lembranças de Colling contadas agora pelo

narrador adulto. Mas, para além de confusões de lembranças, podemos ter aqui o professor ensinando o narrador a contar, além de ensinar harmonia: “Clemente no solo le enseña música al narrador, y hasta la menos frecuente (los modos chinos, por ejemplo). También le cuenta historias, le exhibe modelos narrativos a imitar.”(MATAMORO, 2002, p. 135).

Tudo o que o narrador ouvia quando menino, sejam as histórias contadas por Colling, seja a música tocada e ensinada por ele, agora se converte em escrita, e para que possam ser escritos devem ser lembrados em sua forma original, a oralidade em que as histórias foram contadas, a “palavra viva”. Em “He decidido leer un cuento mío”, Felisberto fala da possibilidade de organizarem-se recitais de contos para expô-los na matéria em que nasceram e serem expressadas, para ele, a “palavra viva”.

No sé porque no se hacen recitales de cuentos; pero he estado arriesgando suposiciones: debe haber pocos cuentos escritos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición, o cuya materia de expresión sea la *palabra viva*; cuentos en que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden, un espíritu y la materia que lo expresa; cuando eso se ha logrado nos encontramos con que si esa obra artística se transporta a otra materia, generalmente pierde mucho y parece falsificada. [...] hay que respetar o preferir una obra en su materia original. [...] mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, *como quién le cuenta a alguien* algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 276-277, grifo meu)

Felisberto fala desta “palavra viva”, que segundo ele deve ver respeitada já que seria a representante da obra em seu estado original, a oralidade, e quando ela passa para a escrita fala, mas também cala, perde ou ainda falsifica. Penso que o mesmo acontece com as lembranças do narrador, quando ele mesmo nos dirá que após repassá-las muitas vezes sofreram modificações e desvios em sua “ordem original”.

Jorge Sclavo, colega de trabalho de Felisberto na Imprensa Nacional, de 1958 até a data de seu falecimento, escreveu que o escritor era um ótimo contador de contos, e que seus colegas, embora fossem funcionários públicos, chegavam mais cedo ao trabalho somente para ouvi-lo. A estas sessões de contos eles denominaram “la hora cultural”.

Allí Felisberto contaba y contaba anécdotas, adivinanzas, cosas suyas, cosas inventadas, cuentos de todos los colores, por supuesto, y de todos los gustos. Y tanto es así que gente de allí, que jamás leyó su obra, hasta el día de hoy lo recuerdan como aquel que contaba unos cuentos bárbaros. (SCLAVO, 2002, p. 97)

Se Felisberto gostava tanto das histórias orais, como não poderíamos encontrar também em seus narradores e personagens estas mesmas características?<sup>22</sup> O narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* nos relata histórias contadas pelo professor, as lembranças de Colling, e as suas, por vezes o próprio narrador já não consegue distinguir quais são suas e quais são de outros (mostrarei trechos pontuais onde o narrador fala a este respeito no subcapítulo 4.1 deste trabalho). Devemos, também nós, lembrar que muitas dessas lembranças do narrador são de histórias contadas através da oralidade. Mas, as próprias lembranças, assim como as palavras, podem ser falseadas, as duas podem possuir um sentido ilusório, pois na hora em que falamos ou lembramos, estamos de certa forma *ficcionalizando*. O narrador pode nunca ter certeza se o que o professor lhe contava era realmente verdadeiro ou se criava, ou se era uma mistura das duas coisas, ficção com fatos “realmente” ocorridos. Bem como nossas lembranças estão em constante transformação, assim também estão as palavras, sejam elas escritas ou faladas.

Para Ranciére em contraposição à palavra viva, encontra-se esta palavra que fala e cala ao mesmo tempo, que sabe e não sabe o que diz, que é a escrita e está no domínio literário. E a este incorpora a escrita muda, pertencente ao mundo das coisas mudas, que é potência de

---

<sup>22</sup> Na peça teatral *Proyecto Felisberto: el mundo como laberinto* (2013) (direção de Mariana Percovich), o personagem Felisberto Hernández aparece como se fosse o narrador de vários de seus contos. Sabemos que isto não é verdade. Porém, nesta peça fica clara a sua multiplicidade narrativa, porque um personagem agia como narrador.

significação que elas carregam no próprio corpo, rastro, vestígio ou fóssil:

Toda forma é sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscrita em suas estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história inscrito nas coisas.” (RANCIÈRE, 2009, P. 35)

Mesmo que o escritor de *Por los tiempos de Clemente Colling* nos diga que prefere que seus textos sejam lidos na matéria em que foram criados, a oralidade, talvez ele não tenha se dado conta de que as coisas mudas, como denomina Rancière, por muitas vezes falam mais do que suas personagens “falantes”. Exatamente como acontece com os objetos que o menino narrador encontrará no quarto de Colling, os quais ele dirá que se parecem ao proprietário, e que por consequência carregam sua história, mesmo sendo mudos, não conseguindo proferir a “palavra viva” eles falam, contam a história de seu proprietário. E também não podemos esquecer-nos dos objetos encontrados na sala da professora de piano do narrador de *El caballo perdido*, nos quais o menino narrador daquele texto busca os segredos dos seus proprietários. Também as histórias que Felisberto contava para seus colegas de trabalho, orais, eram *ficção*, pois elas precisaram passar por alguma organização, e, com certeza provêm de outras histórias ouvidas ou vividas. Inclusive Sclavo deixa claro em sua fala que algumas delas eram inventadas, ou seja, eram ficcionais.

Por mais que Felisberto diga que prefere a “palavra viva”, em suas narrativas os objetos, responsáveis por proferir a “palavra muda”, por vezes falam mais que as personagens capazes de se expressarem na oralidade.

#### 4.1 O UNIVERSO EM RUÍNAS DE CLEMENTE COLLING

Passaram-se mais de vinte anos desde aquele tempo que agora é lembrado e escrito, e neste tempo presente as lembranças são diferentes a cada novo dia e a intenção do narrador é saber como serão as lembranças daquele passado, não em querer entender como ele era no passado ou agora: “[...] yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en como será la forma de estos recuerdos.”

(HERNÁNDEZ, 2002, p. 44). Nesta busca pelo passado as lembranças são remexidas inúmeras vezes na memória do narrador, da mesma maneira como a terra é remexida pelo arqueólogo em busca de fragmentos para a recuperação de uma história enterrada e, talvez, até esquecida. No entanto, essas lembranças, ou pequenos fragmentos de algumas delas, podem ter sofrido influência do mundo exterior, do outro, e coloca nosso narrador a pensar se o que lembra pertence somente a ele, ou se pertence a outros e agora as incorpora como suas (como as anedotas contadas por Colling). Ele reflete:

[...] sin querer los debo haber recordado muchas veces más y en formas diferentes a las que supongo ahora; las debo haber echado encima conceptos como velos o sustancias que los modificaran; los debo haber cambiado su posición, debo haber cambiado el primer golpe de vista, debo haber mirado unas cosas primero que otras en un orden distinto al de antes. Ni siquiera sé cuales se han desteñido o desaparecido, pues muchos de los que llegan a la conciencia son obligados a ser concretos y claros. Algunos me deben haber engañado con audacia, con gracias, con nuevos encantos y hasta deben haber sido sustituidos con cosas que les han *ocurrido a otros*, cosas que yo he visto con predisposición especial y las he *tomado como mías*. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 45, grifo meu)

Este é somente um momento de reflexão do narrador com relação às lembranças, se são suas ou não, se as modificou com o passar do tempo ou não, a quem pertencerão aqueles cacos da garrafa que foram recolhidos na rua. Ele resolve agora acolher o que julga ser concreto e que tenha, de alguma maneira, um tipo de testemunho que certifique sua legitimidade: “Pero volvamos a los hechos concretos, los que se han tomado entre sí como testigos y se han asociado para certificar su legitimidad. Aunque no se sepa cuando debían haber sacado patente de invención.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 45). É notório que mesmo querendo acolher as lembranças “legítimas”, de maneira irônica, se pergunta quando elas asseguraram essa patente. É irônico também que as memórias tenham adquirido um status de “objeto” que pode ser legitimado ou não, como uma antiguidade que é ou não autêntica. Benjamin (2011c, p. 219) falando do colecionador de livros, nos diz que



quem compra livros por catálogo deve possuir um faro apurado e atentar para “data, nomes de lugares, formatos, donos anteriores, encadernações, etc.: todas essas coisas devem ter um significado para ele [...], devem se harmonizar, e, pela qualidade e intensidade dessa harmonia, o comprador deve ser capaz de reconhecer se um livro lhe convém ou não”. E ainda agregaria aqui, mediante todos estes pontos levantados por Benjamin, que, além de saber se o livro lhe convém ou não, o comprador também conseguirá saber se este livro é um objeto autêntico de colecionador.

Agora o narrador acode à lembrança do dia em que pela primeira vez foi à casa de Colling. Neste dia, esperado com muita ansiedade, o menino narrador vai até o cortiço onde mora o professor para buscá-lo e juntos irem à sua casa. Chegando ao quarto de Colling, o menino se depara com um lugar atípico para ele. Chamando pelo professor, mas sem resposta, o menino começa a descobrir os objetos deste local. São objetos ordinários, muitos deles quebrados, ou então desgastados pelo tempo, alguns chegam a assemelhar-se com o próprio dono:

El cuarto era chico y estaba lleno de cachivaches: pedazos de un aparador, sillas sin esterilla y con alguna pata de menos; y otros muebles deshechos. En el rincón de la izquierda un roperito de madera blanca que estaba negro; y que también parecía tuerto porque tenía un pedazo de espejo de un solo lado. [...] yo miré la frazada y vi en ella moverse bichos que no sé si eran pulgas o chinches. [...] Se pasó la punta [de la toalla] mojada por detrás de la orejas, por la frente, solamente por el hueco donde había vivido el otro ojo y volvió a dejar la toalla en el respaldo de la silla. Entonces no me extrañé de las manchas debajo de la nariz ni de la costra agrietada que tenía en la cabeza. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 49-0)

Estes objetos fazem parte da história de Colling, e alguns, como o roupeiro com um pedaço de espelho de um só lado, assemelha-se a ele, que tem somente um dos olhos – o outro perdeu em uma cirurgia na tentativa de recuperar a visão. Outra semelhança do professor com o roupeiro é o fato de que os dois têm uma coloração diferente da original: o móvel branco está agora negro; Colling possui manchas amareladas nas mãos e debaixo do nariz, devido à grande quantidade de cigarros que fuma. Assim sendo, Colling e os objetos participam da mesma

categoria: são ruínas. São corpos (considerados como híbridos, entre objeto (des)construído e corpo orgânico em sua ruína), ambos deteriorados pelo tempo, mas que ainda se mantêm vivos contando, e por que não, dividindo suas histórias. Benjamin, citando Borinski, fala sobre a ruína:

A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de ruínas. (BORINSKI apud BENJAMIN, 2011, p. 189)

De fato, Borinski não deixa de ter razão ao afirmar que na modernidade essas ruínas podem ser vistas somente como um amontoado de coisas velhas, de fragmentos. Mas para aquele que souber lançar um olhar meticuloso, que busca algo nessas ruínas, elas passam a contar uma história. Como as colunas quebradas são a herança da Antiguidade, o roupeiro “tuerto” de Colling, é também sua herança, conta sua história, além de assemelharem-se. Também neste momento o menino pode presenciar uma das histórias que ouvia sobre o professor, seus poucos hábitos de higiene, e passa a entender de onde vinham aquelas manchas, que ele sempre observava, e a crosta que tinha na cabeça. Com seu olhar apurado, de ruinólogo, o menino pode ver e compreender a ação do tempo, e da falta de higiene, existente sobre a pele do professor. São vestígios deixados pelo tempo.

A caminho da casa do narrador, Colling conta ao menino mais uma de suas anedotas. A história já era conhecida pelo menino, já tinha ouvido de uma família uruguaia que havia estado em Paris, portanto, nesta acreditava. Colling lhe conta de quando travou duelo com Saint-Saëns em uma sala de Paris (cidade onde viveu por muito tempo) ao modo de improvisação ao piano. Sabe-se que Colling era um bom improvisador e ao final de seus concertos pedia quatro notas ao público para que improvisasse. Este modo de improvisar será revisto em outro texto de Felisberto, *Tierras de la memoria*, quando o narrador, adolescente, ao final das apresentações também pede notas para improvisar, dizendo que havia aprendido ao assistir as apresentações de um pianista, Clemente Colling. Entretanto, lembremos que nosso

narrador não está acostumado a ser guia de um cego, então ele precisa colocar muita atenção nessa nova atividade, acabando por desviar-se da narrativa que deveria estar ouvindo. E isso o incomoda, porque ele sente tropeçar em pensamentos que o incomodam, obrigando-o a correr atrás das palavras:

De pronto, mientras Colling hablaba, me di cuenta que me había atrasado en su relato y corría detrás de sus palabras dando traspiés y tratando de alcanzarlo. Entonces tenía que acudir al recuerdo reciente de sus palabras que todavía no habían terminado de grabarse ni habían empezado a hacerse recuerdo. Y me daba fastidio tener que correr detrás del rastro, de las huellas frescas que iban quedando en la memoria; y me veía ridículo atrapando el eco y revisando apresuradamente su contenido. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 51)

Repare-se que ele fala em palavras perdidas que ainda nem se fizeram lembrança, e mesmo assim é obrigado, se quiser seguir o relato do professor, a encontrá-las, seguir suas pegadas, seus rastros. Lembranças recentes ou antigas, o fato é que se deve sempre seguir os rastros que elas deixaram se quisermos lançar-nos sobre o passado. É como o *Fort-Da*, que aparece e desaparece, é sempre um repor em jogo, anacronicamente.

Pois o *anacronismo* essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (quero dizer inquieto), da perda. Um jogo com a perda, como o *Fort-Da* podia oferecer a repetição rítmica de um ‘ponto zero do desejo’, e podia de certo modo fixar o infixável: ou seja, um *laço de abandono* que se torna jogo, que se torna uma alegria de ébano – que se torna uma obra. Em outras palavras, um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115-6, grifos do autor)

A partir dessas lembranças contadas por Colling, de um tempo majestoso em que circulava pela bela Paris e tinha reconhecimento de músicos famosos, o menino tenta compreender o estado despreocupado da vida presente do professor, de como conseguiu chegar ao estado de ruína em que se encontra. Vive em um tipo de “tugurio” rodeado de objetos arruinados, de restos, e em companhia de bichos que passeiam pelo cômodo, assim como os “tugures” que vivem em “[...] Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria.” (PONTE, 2005, p. 73). O narrador então conclui que: “[Colling] tenía puesta una vida vieja y se sentía muy cómodo” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 53). Colling deixa de lado tudo que não seja relacionado à música, e tentando justificar sua falta de higiene, afirma: “La culpa tenían los demás, porque lo habían abandonado.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 54).

A pouca higiene, a vida em um lugar tão vulgar, rodeado de objetos ordinários e despedaçados, o fato de cultivar sua própria ruína, já demonstradas pelo narrador, através de suas recordações, vai sopesar e relevar essas questões que a outros talvez incomodassem. Nas transformações da memória do adulto que volta à infância, o que mais chamará a atenção do menino é justamente a memória apurada de Colling. Quando mostrou ao professor uma composição que acabara de escrever, e ensaiara exaustivamente para surpreendê-lo, depois de ouvi-la somente uma vez Colling conseguiu “tocar de memória” algumas das suas partes. Esta facilidade em memorizar a composição deixa o menino admirado, fazendo-o analisar com mais cuidado a vida e a obra do mestre. Mas, essa boa memória também pode ser algo ruim para Colling, ao menos aos olhos do menino. O narrador – que já nos falou sobre o professor ter “vestido” uma vida velha – percebe que, mesmo vivendo no presente, uma parte dele ainda vive no passado, em sua juventude:

Y él no sabía que estaba lejos y con telas de araña; y vivía con aquel tiempo encerrado; y como se comunicaba con nosotros, él creía que vivía ahora. Pero seguía viviendo ahora con aquel tiempo de antes encerrado. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 54)

Repare-se como é significativa esta reflexão do menino: Colling vive enclausurado no passado, mas está no presente por apenas comunicar-se com os demais. É como se ele vivesse em estado nostálgico constante, chegando a culpar os demais pelo seu atual estado, como já dito. Ora, o adulto que volta a ser menino, ao contrário, procura

rever sua relação com o professor e aceitar sua roupa velha e sua sujeira, para ficar com o talento que o impulsionou para a música.

Contrário à posição do narrador, já citada aqui, onde diz olhar para o passado com a intenção de lançá-lo ao futuro, a posição de Colling é olhar para o passado sem nada fazer. É um olhar de contemplação nostálgica. Não se trata de romper com o passado, mas de olhá-lo com outros olhos, de procurar nele seu reflexo no presente, de se entregar aos momentos fugazes e interpretá-los: “[...] porque o enigma do futuro só pode ser resolvido parcialmente com a compreensão do ponto de partida” (MATOS, 1990, p. 300), é o momento de “perscrutar ‘verdades antigas’ ” (MATOS, 1990, p. 301).

Colling envia seus móveis para um depósito, que levam consigo um pouco da sua história, e passa a dormir no Exército da Salvação. Essa nova situação do professor deixa o narrador triste, então convence seus pais a abrigarem Colling na casa da família. Com Colling chegam também seus móveis, seus restos, seus mistérios, e sua presença causa algo parecido com certo prestígio no narrador apenas pelo fato de tê-lo em sua casa. Agora o mestre está bem ao seu lado todos os dias.

No dia da sua chegada, como todos conheciam os poucos hábitos de higiene do professor, resolvem que o menino irá recepcionar o professor sozinho, para que ele tentasse fazer com que Colling se higienizasse de alguma maneira. E de fato o menino conseguiu convencê-lo a lavar os pés. Na verdade, quem lava os pés de Colling é o menino.

[...] traje una gran palangana y empecé a sacarle los zapatos. Tenía puestos dos pares de medias. El primero se lo había dejado, porque si se lo hubiera sacado, le hubieran hecho doler muchos unas lastimaduras y barritos que tenía en las piernas. Yo se las fui sacando muy despacito y mojándole los pies con el agua tibia. Todavía recuerdo la luz de la portátil que daba sobre todo aquello. La situación era tan extraña que mi cabeza, para animarme, me pensaba cosas como en broma. Cuando me encontré que las uñas al alargarse se habían hecho una garra doblada hacia abajo, la cabeza se me puso a pensar esto: Tenía razón Darwin, el hombre descende del mono. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 56)

Mesmo esta sendo uma situação inusitada e quase repulsiva para o menino, demonstrou o apreço que sente pelo professor. A convivência com a família do menino também fez com que Colling tomasse banhos de corpo inteiro; sabemos que antes ele utilizava uma toalha e somente fazia uma higiene básica, e para surpresa de todos, aceitou trocar as roupas de baixo. Porém, segundo o narrador “[...] esta fue la época de su última tentativa con el mundo de la higiene.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 58). Além das tentativas de aproximar Colling ao mundo da higiene, a família tentou lhe proporcionar mais conforto, arrumando sua cama, mas se ele se compromettesse em comprar um novo colchão. O menino também demonstrava preocupação em relação à quantidade de bebida que o professor ingeria, pedindo-lhe que bebesse menos, e para sua surpresa aceitou seu pedido. Como se pode perceber, o menino não via em Colling um simples professor, era para ele também um amigo, por quem tinha grande estima e cuidado.

Talvez possamos entender um pouco esta falta de higiene de Colling através de Jean-Luc Nancy. Em *Corpus*, Nancy nos fala que um corpo é sempre aberto, não se refere nunca a um espaço cheio, o corpo seria para ele um espaço aberto e que ao mesmo tempo é lugar, que é o lugar da existência. Nancy (2003, p. 15, grifo do autor) diz: “[...] el cuerpo *da lugar* a la existencia.” Além de ser abertura, o corpo sendo lugar da existência é exposição do ser, e toda exposição pode ser contagiosa, principalmente porque o corpo é feito de uma massa. Ainda seguindo esta linha de pensamento de Nancy (2003, p. 80) a “abertura también es abandono, los cuerpos se abandonan, se relajan, los rasgos se retiran, el color mismo se absorbe o se echa fuera.” Assim sendo, mesmo Colling afirmando que o motivo por encontrar-se neste estado de penúria e imundície é dos outros, por terem-no abandonado, na realidade quem se abandonou foi ele mesmo; como dito por Nancy, os próprios corpos se abandonam e são sua própria imundície.

Un cuerpo es para sí mismo, también, su decoración, su degradación, y hasta el ícor fétido, o hasta la parálisis. La existencia no sólo comporta el excremento (como tal, elemento cíclico): sino que un cuerpo es también, y *se hace* su propia excreción. Un cuerpo se espacia, un cuerpo se expulsa, idénticamente. *Él se escribe como cuerpo*: espaciado, es cuerpo muerto, expulsado, es cuerpo inmundo. El cuerpo muerto de-limita lo inmundo en pleno mundo. (NANCY, 2003, p. 81)

O corpo, por si só, faz sua própria excreção, o corpo é imundo, diz Nancy, e Colling, como responsável pelo seu corpo, lugar de sua existência, não cuidou do seu lugar, marcando assim o próprio mal da modernidade, o abandono dos corpos.

Com Colling por perto, o menino pode penetrar ainda mais nos seus mistérios. Conta-nos que certo dia viu o professor irritado, por brincadeira. Ele estava acomodando no roupeiro quatro volumes de papel em branco, que aos olhos do menino estavam em branco, mas para Colling estavam escritos, pois havia pontos em relevo. Colling refere-se a eles dessa forma: “Esta es la miseria en cuatro tomos.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 57). O que não se sabe exatamente é se o professor refere-se à miséria em quatro volumes por ser uma narrativa de algo miserável, ou se é a miséria da vida de cego, pois esta obra escrita em braile seria uma forma de representar a falta de visão. Penso que Colling referia-se à segunda opção, já que, ao que parece sempre se posicionou de maneira leve perante sua condição de cego, fazendo brincadeiras, inclusive com a tia Petrona. Colling conseguia ver as cores, mas lhe exigia demasiado esforço pois, como sabemos, possuía somente um dos olhos. Mais tarde lhe propuseram uma cirurgia no olho que ainda possuía, ele negou, e interrogado pela tia Petrona o motivo pelo qual havia negado, Colling respondeu: “Para ver mujeres tan feas como usted, mejor me quedo como estoy.” (HERNÁNDEZ, 2002, o. 42).

Colling é responsável por apresentar ao narrador uma infinidade de novos objetos para recordação. O menino já tinha certo sentido para os objetos, porém, após a convivência com o professor este sentido se torna mais apurado: “Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o con sorpresa de objetos.” (HERNÁNDEZ, 2002, p.59). Colling é um colecionador e criador de objetos arruinados: “En cada uno de los cuatro rincones [de la mesa] tenía una pila de figuritas de cajas de fósforos y en cada figurita había una fórmula de armonía hecha en puntos. Hacía con ellos combinaciones que nunca pude comprender.” (HERNÁNDEZ, 2002, p.59). Os restos das caixas de fósforos são utilizados para a inscrição, em braile, de novas harmonias. Ele apropria-se de restos para compor, de maneira fragmentada e improvisada (como na infância onde tudo se torna material para uma nova brincadeira) a melodia, que aqui poderia até lembrar a linguagem narrativa, ou seja, faz uma montagem de harmonias diversas.

O menino cresce, agora tem uma namorada a quem visita em uma cidade distante. A família muda-se novamente, Colling não os segue. Um ano se passa sem ter contato com Colling, e fica então sabendo da sua morte, que teria sido em consequência do seu hábito de beber demais. O narrador passa a pensar no mistério de Colling, que apresentava muitos sinais, não se escondia, passeava por todos os lados para serem contemplados. Este mistério de Colling estava em tudo que era seu: movimentos, objetos, sentimentos, ideias, música. Colling pode ser comparado a uma velha ruína, que conserva sua história, suas lembranças, as lembranças de uma época, e também seus mistérios, pois: “A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal” (SIMMEL, 1998p, 07). E o narrador é o responsável por exumar esta ruína e trazê-la ao presente. Afinal, Colling é parte de seu passado, faz parte da sua história. E para além de fazer parte do passado, foi com este professor que aprendeu muito de música e do ato de contar histórias, e que se vê agora refletido na escrita destas lembranças, como dito anteriormente por Matamoro. A memória de Colling será evocada também em *Tierras de la memoria*, rapidamente, mas é ali que o narrador mostrará que aprendeu a improvisar “assistindo” Clemente Colling, e que repetia até a exaustão as técnicas do músico.



## 5 EL CABALLO PERDIDO

### 5.1 O MENINO, OS OBJETOS E SEUS SEGREDOS

*Hay un solo instante en que los  
ojos de ahora ven bien: es el instante  
fugaz en que se encuentran con los ojos  
del niño.  
(El caballo perdido, Felisberto  
Hernández)*

*El caballo perdido* é o segundo texto da etapa memorialista de Felisberto, publicado em 1943<sup>23</sup>. A diferença inicial deste texto para o primeiro desta etapa é que se tem a impressão de se ouvir diretamente a voz do narrador menino. Já na segunda parte deste texto, o narrador adulto coloca propositalmente os olhos do menino (“Mis ojos [adultos] son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño [...]” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 35). Mas, este narrador menino da primeira parte, que tinha então 10 anos, começa a contar as lembranças das suas aulas de piano na casa da professora Celina, pela qual mantinha uma paixão secreta. Quando está sozinho na sala da casa de Celina, o menino entra em contato com os objetos da sala, mas antes de poder usufruir completamente dessa relação, é preciso esquecer, ou deixar de lado por uns instantes, o que os olhos trouxeram da rua, as imagens da rua que irão em breve transformar-se em lembranças visuais.

En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado en la calle. Al entrar en la sala y echarles encima de golpe las cosas blancas o negras que allí había parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría. Pero cuando me sentaba a descansar –y como los primeros momentos no me metía con los muebles porque tenía temor a lo inesperado, en una casa ajena– entonces me volvían a los ojos las cosas de la calle y tenía que pasar un rato *hasta que ellas se acostaran en el olvido*.

Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hubieran quedado en el camino, *ellas*

---

<sup>23</sup>*El caballo perdido* é reeditado em 1963 por Ediciones del Río de la Plata.

*estaban cerca, escondidas detrás de los ojos.*  
(HERNÁNDEZ, 2010, p. 11-2, grifos meus)

Interessante destacar que as magnólias é o que sobra da visão da rua. E o lugar em que se “escondem” é precisamente “detrás de los ojos”, recusando-se a desaparecer por completo. Trata-se de um resto de paisagem, mas uma paisagem natural que não pode ser esquecida. Porém, temos referência de outro personagem que carrega/rouba coisas da rua e das casas nos olhos, é o narrador de “El cocodrilo”. Ele nos diz: “[...] primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después le llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repasarla que si la gente hubiera sabido me hubiera odiado.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 75). O narrador de “El cocodrilo” goza com a visão dos objetos roubados na rua ou nas casas, já o narrador de *El caballo perdido* cria uma relação íntima com os objetos que estão na casa de Celina, esta casa *ajena*, como ele mesmo coloca. Quando está sozinho na sala busca compreender os objetos, e tenta descobrir os segredos que eles escondem, os seus segredos e os segredos dos adultos. Há um olhar infantil dirigido a tudo que se encontra neste ambiente, mas um olhar que busca algum sentido, um olhar curioso de quem quer se conhecer, de quem se busca. E também é um olhar respeitoso, mesmo se tratando de objetos, ele os respeita. Talvez isso aconteça por se tratar justamente desse olhar infantil que é ingênuo e afetuoso, mas que nunca deixa de questionar, diferindo algumas vezes do olhar do adulto, que não se foca nos detalhes, ou que já não consegue ver com clareza o que lhe é apresentado.

Al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta. [...] Yo había tomado a la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. [...] Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. [...] En aquella mujer se confundía algo conocido – el parecido a una de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés –; y algo desconocido – lo que tenía de diferente a las otras, *su historia*. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 12-3, grifo meu)

Uma mulher de mármore que é vista como uma mulher real, que apesar de diferente das mulheres de carne e osso, também tem sua história de objeto. Este bloco de mármore talhado e agora transformado em mulher pode carregar infinitas lembranças, sejam elas da terra de onde sua matéria-prima foi retirada, seja de quem a talhou, seja do seu proprietário ou desse menino que agora a descobre, e que mantém com ela uma relação íntima e certa cumplicidade. Mas algo incomoda nosso narrador: são os olhos da mulher de mármore, que são simples buracos no mármore feitos para imitar os olhos. São buracos, um vazio escuro onde não se pode ver nada, de onde não se pode tirar nada porque não podem retornar o olhar. Porém, há outros olhos na sala, são os olhos de um casal em uma foto de casamento. O olhar do marido persegue o narrador, mesmo ele tentando esquivar-se, este olhar perturbador o persegue, ele o encontra olhando diretamente no centro de seus olhos e assim é obrigado a baixar seu olhar. Mas o olhar da mulher é doce e gentil, ela consegue entrar nos olhos do menino e reconfortá-lo quando ele se sente perseguido pelo olhar do marido. Também é muito interessante recordar que o ato de baixar várias vezes o olhar diante do olhar do marido faz as próprias pálpebras criarem uma lembrança para que baixassem sempre que este olhar se fizesse presente. A memória do olhar cria uma memória que agora afeta todo o corpo do menino, fazendo com que seu corpo tome determinada postura diante de determinadas situações a partir da movimentação do olhar. Igualmente acontece com o menino do conto de Clarice Lispector, “Miopia progressiva”, que ao pestanejar sobre os próprios pensamentos move o nariz fazendo com que os óculos se desloquem. E quando adulto “cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava seu interlocutor com uma fixidez reverberada de cego.” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Aqui o olhar /pensar dá lugar a um gesto que fica quase como um cacoete, ao se repetir como uma lembrança (ou um esquecimento?) nos dois narradores.

Mais adiante será mais detalhada a importância do olhar, já que o narrador dirá que suas lembranças são surdas, que elas não têm som, e sim imagens, relacionando, portanto, a falta de som ao olhar. Se em *Por los tiempos de Clemente Colling* Felisberto alude a uma primeira estética do olhar, do som e também de todos os sentidos, aqui ele parece ater-se mais longamente a uma estética do olhar.

Mas por que falar tanto do olhar? Por que o narrador se atém tanto ao que olha e ao que o olha? A visão é um dos sentidos que nos permite criar imagens, estas imagens que serão formadoras de algumas

das nossas lembranças. E também é a partir desse sentido que vemos tudo o que está ao nosso redor, é uma das maneiras pelas quais Felisberto percebe o mundo. E não só isso, mas é a partir deste olhar *voyeur* que o que se vê enquanto sujeito pode retornar como objeto de desejo. Em entrevista cedida a Pablo Rocca, Paulina Medeiros, quando questionada sobre a personalidade de Felisberto, responde:

–Un ser concentrado al extremo, un introvertido, susceptible de las mayores inhibiciones. Sus abstracciones provienen de la infancia, para escapar a feroces castigos, perpetrados contra él más que frente a sus hermanos, por una tía abuela a la que temía extraordinariamente. Era capaz de transcurrir horas en el mismo lugar haciendo hablar y moviendo cosas u objetos a los que investía de una figuración recóndita.

Ya, de niño, hacía jugar con sus manos, la imaginación. Era tibio observador del mundo exterior y sus personajes. Por momentos le interesaba algunos pero para operar con ellos la transformación mágica de la creación. Entonces se volvía capaz de obsesionarse, cuando sentía que le serían útiles. (MEDEIROS in ROCCA, 2000, p. 84-5)

A partir desta característica de Felisberto, pode-se ver que ele a repassa para os seus narradores meninos, que depositam o mesmo olhar atento sobre os objetos e jogam com a imaginação. No entanto, esse olhar do menino é diferente do olhar do adulto; o olhar do adulto deixa que vários detalhes passem despercebidos, enquanto que o olhar do menino tenta absorver o máximo de informação possível para criar as suas lembranças e descobrir segredos. Esta falta de atenção – aqui *falta de atenção do adulto* – é vista pelo menino como “[...] esa enfermedad del sueño en que las personas están vivas pero no se dan cuenta cuando las tocan [...]” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 14). Seria o sonho mais concreto ao ser sonhado na infância? Ou mais crível? Flavio de Carvalho diz que o homem deixa de perceber o que está ao seu redor por estar acostumado com o ambiente ou, como já dito pelo narrador, ele não se dá conta:

A idéia mesmo da apreciação envolve viver fora do local, dos apreciadores de um certo local, já

que aqueles que enxergam não são nunca os habitantes do local, pois que estes acostumados à visão diária do ambiente deixam de perceber as mutações do ambiente e o que ele possui de sugestivo. O homem, dentro do ambiente, tem uma visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo, enquanto que o homem afastado, o homem em vôo, enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo. (CARVALHO, 2005, p. 41)

O narrador pode ser visto como este homem em voo, sobre o qual Carvalho nos fala. O menino que descobre, ou vê, em um ambiente novo e desconhecido – mesmo o frequentando regularmente – a vida de um mundo. Um mundo que não é percebido pelos seus habitantes, nem por Celina, nem pelos adultos, como sua avó ou sua mãe que sempre o acompanham às aulas. E é nesse voo, ou dessa distância estabelecida, que se criam as relações com os objetos e a visão por entre as camadas da memória, desenterrando os seus fragmentos.

Voltando à temática da ligação entre o narrador e os personagens-objetos – lembramos que há um devir-objeto do humano assim como um devir-humano do objeto. É interessante observar como ele compara um objeto com um animal, como fará com o lápis vermelho e um leitão, assim como faz infinitas comparações entre pessoas com animais, pessoas com móveis, móveis com pessoas, e vice-versa. Deleuze e Guattari examinam os textos de Kafka à luz dos devires animais que lá se encontram e nos dizem que estes devires são uma espécie de fuga, que também fogem a toda significação, abrindo limiares:

Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 34)

O narrador apresenta a sua relação com o piano, o colocando como uma boa pessoa. Há um devir-humano do piano, que adquire características humanas e entra em relação direta com o narrador:

El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba, muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 28).

Assim como para Simmel (1998b), o homem atua passivamente ao habitar as ruínas, deixando-as ruir sem interferir, e em sua convivência com elas há uma relação de afetividade que vai se formando entre estas ruínas que guardam um passado e uma história e o homem que agora as habita. Bem como há uma relação entre o menino e os objetos que guardam o passado dos seus proprietários, e que ele pode se relacionar sem interferir na vida deles e de seus proprietários.

Esta relação, não só do menino com o piano, mas com todos os demais objetos mencionados no seu relato, tem para ele grande valor também de descobrimento, pois é a partir da relação que surge entre os objetos e seus proprietários que ele julga poder descobrir os segredos das pessoas. Estes segredos seriam transferidos aos objetos pelo simples fato de terem entrado na vida das pessoas, e com a “convivência” os objetos iniciam uma missão: guardar os segredos ou rastros dos segredos da vida dos seus possuidores. Pois, como afirma Benjamin (2011c, p. 223) sobre o colecionador: “[...] a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é que ele vive dentro delas.” Assim sendo, como o possuidor vive dentro dos objetos, estes seriam detentores de segredos e, claro, de lembranças das pessoas e da sua história. Eles podem ser vistos como fragmentos da memória, que o menino tenta descobrir em sua ânsia pelo “deseo de buscar secretos”(HERNÁNDEZ, 2010, p. 16). O narrador diz que poderia buscar estes segredos na conversa das pessoas, mas deixa claro que sua maneira preferida é *hurgar* nos objetos, principalmente os desacomodados. Penso ser de extrema importância trazer aqui a definição de *hurgar*, já que se torna uma palavra-chave para a análise deste texto. Segundo o Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): “hurgar. (Del lat. vulg. furicāre). 1. tr. Revolver o menear cosas en el interior de algo; 2. tr. Escarbar entre varias cosas; 3. tr. tocar (l llegar con la mano); 4. tr. Fisgar en asuntos de otros; 5. tr. Incitar,

conmover.” Ater-me-ei nas definições 1 e 2, as quais nos remetem diretamente ao verbo “escavar”. O menino escava nos objetos os segredos, as lembranças dos adultos. Bem como na definição 3, fiska nas conversas dos adultos alguns dos seus segredos. Ainda poderíamos trazer aqui outra definição para *hurgar*, que seria “futucar”, que tem como definições, dentre outras: “1. [Brasil, Informal] Tocar repetida e insistentemente (em algo ou alguém). = ESGARAVATAR, ESGRAVATAR. 2. [Brasil, Informal] Escarafunchar. [...] 5. [Brasil, Informal] Trazer à memória. = LEMBRAR, RECORDAR”<sup>24</sup>. No uso coloquial, “futucar” faz referência a mexer insistentemente em uma ferida, ou REMEXER o que pode vir a causar dor e desconforto. Desta forma não seria estranho utilizarmos esta acepção relacionada às lembranças. Quem nunca se deparou com uma lembrança que causa desconforto, e mesmo assim não conseguiu parar de pensar nela? E é o que nos mostra o item 5, “futucar” trazer à memória, lembrar. Porém, sua predileção é por escavar. E esta palavra nos remete diretamente ao “escavar” como arqueólogo da memória, de que fala Walter Benjamin (“Escavando e Recordando”).

Quando está só, como na sala de Celina, onde se encontram muitos objetos desconhecidos e cheios de encantos para os olhos do menino, é que começa o jogo entre eles. Não há para uma criança lugar melhor para este jogo que um lugar desconhecido. Como um jogo de esconde-esconde, ou de adivinhação, onde a criatividade de brincadeira do menino aflora; ele pode viajar nos seus pensamentos e buscar os tão desejados segredos. Mas os objetos também entram no jogo e brincam com o menino, o que por vezes não o satisfaz:

Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos sugerían la posibilidad de *ser intermediarios de personas mayores*; [...] *podrían ser encubridores o estar complicados en actos misteriosos*. Entonces me parecía que alguno me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se

---

<sup>24</sup>“Futucar”. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/futucar>>. Acesso em: 01 jan. 2014

burlaban, jugaba entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 16, grifo meu)

No entanto, há outro objeto especial que também é fonte de desejo do menino narrador, é um simples lápis vermelho utilizado por Celina. Este lápis que será seu objeto de desejo, que desperta nele as mais sensíveis sensações e descrições, será também responsável por uma das suas mais tristes e marcantes lembranças. O menino nos diz que o lápis tem instinto de lápis, o lápis deseja, ele busca lugar no papel branco onde possa morder e deixar os seus rastros. Não se pode deixar de citar a maneira como o narrador vê e descreve o simples escorregar deste objeto sobre o papel em branco: “[...] con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendia vorazmente del blanco del papel, iba dejando las pequeñas huellas firmes y acentuadas de su corta pezuña negra y movía alegremente sua larga cola roja.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 22). Com esta descrição mais uma vez se coloca à mostra como o narrador aproxima os objetos inanimados a seres animados: mesmo que aqui ele compare o lápis com um leitão, ele dá vida a este objeto e, para além de dar vida, lhe concede vontade própria. Talvez isso seja somente algo que as crianças em sua ingenuidade e criatividade consigam.

Seguindo com este objeto, que tanto fascinou o narrador desde um primeiro contato, ele será utilizado por Celina para, ao invés de uma recompensa, conceder um castigo ao narrador. Depois de inúmeras tentativas ao piano, o menino não consegue um bom desempenho, corpo e mente não se entendem (“mi cabeza entendía, pero las manos no” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 22), e será com este lápis vermelho tão lindo (em palavras do narrador) que a professora baterá em seus dedos. Neste momento o mundo do menino desmorona e ele cai em um imenso vazio, seguido de um silêncio de pesadelo que acomete a todos que estão na sala, Celina, o menino e a avó, concedendo mais vida aos objetos que ali se encontram. Este objeto marca, além da primeira desilusão do menino, o primeiro salto ao passado. É neste momento que o menino salta de volta ao passado, numa fuga do presente desolador, precisamente antes do momento de ser castigado, para tentar preencher este vazio que se abateu sobre ele. Este lápis é o primeiro dispositivo material que marca um salto ao passado.

En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían



quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala junto con la mirada de los muebles. En el instante de la sorpresa se me había producido un vacío que en seguida empezó a llenarse con muchas angustias. Después había hecho un gran esfuerzo por salir del vacío y dejar que se llenara solo. Di algo así como *un salto hacia atrás retrocediendo en el tiempo de aquel silencio* y pensé que también ellas los estarían rellenando con algo. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 23, grifo meu)

Após este fatídico castigo, onde é rompida a relação entre Celina e o narrador, e também onde se rompe, de alguma maneira, a infância do menino, apresenta-se pela primeira vez o *caballo perdido*, que será lembrado adiante. De volta para casa, acompanhado da avó que o ameaça pelo “mau” comportamento, o menino recolhe mais uma vez várias coisas pela rua, e inclusive encontram um cavalo perdido: “Mientras ocurrían estas cosas, a mi abuela se le fue el enojo y la amenaza se quedó en los bultos del camino o en el lomo del caballo perdido.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 27). Este cavalo, que agora acolhe em seu lombo as ameaças da avó, acolherá no futuro do menino os seus remorsos. Há, porém, um conto de Hernández, “La mujer parecida a mí”, onde encontramos mais um cavalo que leva o lombo carregado de culpas. O narrador deste texto, um cavalo que pensa ter sido homem, nos relata suas lembranças de quando “foi” cavalo, as fugas empreendidas após os maus tratos de seus donos, até chegar à casa da professora Tomasa, que o acolhe carinhosamente e onde encontra pessoas que o tratam com atenção. Da mesma maneira que o narrador de *El caballo perdido* perde sua infância e ingenuidade ao ser castigado pela professora Celina, o cavalo do outro conto nos diz que deixou de ser “potro” quando, em sua adolescência, foi castigado por matar pisoteado o peão que lhe infligia duros castigos: “[...] varios hombres vengaron aquella muerte. Me mataran el potro y me dejaron hecho caballo.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 112).

Poder-se-ia dizer que esta primeira parte da narrativa deixa clara a importância dos objetos para o menino, eles que são detentores de lembranças e segredos de várias pessoas, e que se tornarão lembranças e segredos do narrador deste tempo em que frequentou a casa de Celina, seu amor secreto. Todas essas informações sobre os objetos, seus segredos, e suas recordações corroboram o que Flavio de Carvalho afirma ser a atmosfera do objeto:

A atmosfera do objeto são as ‘recordações’ que o objeto oferece ao observador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspecto do objeto do observador, e o aspecto do objeto surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua. (CARVALHO, 2005, p. 43)

Todos os objetos da casa de Celina são detentores de lembranças dela e também sobre ela, lembranças criadas e recordadas pelo narrador. Na visão do menino há uma forte ligação entre Celina e os objetos, neles está contida a história da professora, e agora também a sua, pois ele também passou a ser parte deste ambiente onde se encontram os objetos e Celina. Não há como lembrar a professora e não lembrar os objetos da sua sala. Ou ainda se poderia dizer que os objetos são os dispositivos responsáveis pela “detonação” das lembranças sobre sua infância e Celina.

Pablo Rocca nos dá uma posição sobre a importância dos objetos para os narradores de Felisberto, onde nos fala que, para além da narrativa dos personagens, de todos os fatos relatados, o que interessa primeiramente para eles é a observação dos objetos. Exatamente aqueles instantes de observação a que o menino se dedica ao entrar na sala de Celina, pois para ele, é a partir da observação dos objetos que poderá descobrir os segredos e a história da sua proprietária.

Pero en sus primeras páginas más que la narración directa de un acontecimiento, importa la observación minuciosa de los objetos, su ‘comportamiento’ – como si fuesen entidades autónomas –, la gravitación del pensamiento sobre los sucesivos estadios o momentos por los que atraviesa la materia (como en “Historia de un cigarrillo”, de Libro sin tapas). (ROCCA, 2000, p. 24-5)

Além da importância dos objetos, colocada pelo narrador, há outro elemento importante para a (des) ordenação das suas lembranças, ao qual parece que ele não se atém neste primeiro momento: o sonho com Celina. Esta primeira parte da narrativa é encerrada com um sonho

do menino onde Celina se faz presente, mas não como adulta, e sim como uma menina.

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta. Daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 28)

## 5.2 ENTRE OS OLHOS DO ADULTO E OS OLHOS DO MENINO

Este sonho do narrador é a última informação dada por ele de sua infância. E assim apresenta-se uma ruptura no texto. Tem-se a impressão de que o narrador desperta do sonho, causando esta ruptura. Contudo, esta ruptura não se dá somente na narrativa, mas é também estrutural, onde se vê um espaço em branco, que marca claramente uma divisão no texto. Apresenta-se assim o texto em duas partes: I- a relação entre o menino e os objetos, com suas lembranças e segredos; II- há uma mudança de voz narrativa, não de personagem, mas de tempo, pois a partir daqui, quem narra a história é o mesmo narrador, porém, agora adulto. Há também o aparecimento de um sócio, o outro, ou o mesmo, e uma confusão de lembranças, que o narrador já não consegue perceber claramente de quando e de quem são.

Com esta ruptura apresenta-se a ideia da ruína, da catástrofe que segue a história, onde o narrador relata a necessidade de interromper sua narração:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó el momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de

escribir. Y ésta era precisamente, la última amarra con el presente. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 28-9)

Nesta passagem, o narrador, agora adulto, tenta reconstruir a partir da sua ruína – dos fragmentos da sua memória e da justaposição entre passado e presente – a sua história. É este momento que se tem a informação que, além de relembrar o passado, o narrador também tenta escrevê-lo. Ele realmente tenta reconstruir o seu passado. Pois: “Um homem sem passado é um homem ‘impossível’ porque não existe ponto de apoio.” (CARVALHO, 2005, p. 42). Mesmo havendo a necessidade de ter um passado, não se pode viver nele, e o narrador precisa romper com as amarras do tempo para não sucumbir aos acontecimentos passados e de lá não conseguir sair. No entanto, para que haja este estranhamento na escritura, ele precisa fazer com que o passado e o presente se cruzem, dando vida à narração. Mais adiante ele segue dizendo:

‘Hasta hace pocos días yo escribía y por eso estaba en el presente. Ahora haré lo mismo, aunque la única tierra firme que tenga cerca sea la isla donde está la casa de Celina y tenga que *volver a lo mismo*. La revisaré de nuevo: tal vez no haya buscado bien.’ Entonces, cuando me dispuse a volver sobre aquellos recuerdos me encontré con muchas cosas extrañas. La mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo. No acertaba reconocerme de todo a mí mismo [...] Por eso es que ahora intentaré relatar lo que me ocurría hace poco tiempo, mientras recordaba aquel pasado. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 29-30, grifo meu).

É através da escrita da história da sua infância que o narrador busca por si mesmo, o desejo de reconhecer-se naquele passado de infância revivida na memória. Esse momento presente da escritura em breve será o passado – passado, este, necessário para um fragmento que se configura como um objeto raro, e que por consequência, re-construirá a narração do adulto. Além disso, porque “a luz sobre o passado é o

único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira.”(CARVALHO, 2005, p. 42). Esta luz lançada sobre o passado é responsável por fazer com que o narrador se dê conta de que as lembranças mais recentes se justapõem com as lembranças daquele passado longínquo, gerando uma estranha e escura relação da qual ele ainda não consegue discernir bem todos os elementos. No entanto, o narrador deixa claro que, se preciso for, voltará ao mesmo lugar quantas vezes seja necessário, se farão todas as “escavações” necessárias até que ele consiga desenterrar todo esse passado, para trazê-lo ao presente, para se reconhecer.

E assim seguem as visitas das lembranças de Celina, que já não precisam mais bater e pedir permissão para entrar, pois são lembranças de confiança e se pode deixá-las sozinhas enquanto se lembra ou pensa em qualquer outra coisa. As lembranças trabalham sozinhas, não há a necessidade de um acompanhamento do narrador, e assim elas vão se reorganizando, evocando algumas, escamoteando outras, elas olham mais além do narrador, como se o olhassem por cima dos seus ombros ou mesmo o atravessassem. É a partir dessas lembranças que de repente surge um “outro”, que o narrador não sabe exatamente se é um amigo, ou um sócio. Ele somente tem a certeza de que há um “outro”. Chegando a pensar que não é dele todo este trabalho de rememoração e escritura, mas sim deste sócio em conjunto com as suas lembranças. O desejo de lembrar e de escrever passa a ser o desejo do outro, criado por ele em seu desejo de se reconhecer nas recordações. Como se as suas próprias lembranças o tivessem traído com outro. Desta forma se apresenta aqui um duplo, talvez do próprio narrador, e certamente há um duplo no olhar, o olhar do menino e o olhar do adulto.

Em “A linha e a luz”, Lacan nos fala que no nível escópico estamos no nível do desejo, precisamente do desejo do Outro:

De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como o objeto *a*, quer dizer no nível da falta (- $\phi$ ). (LACAN, 1996, p. 102).

Assim sendo, o olhar do narrador adulto se duplica no olhar do narrador menino, sempre em busca dos objetos do seu passado, no desejo de reorganizar a narrativa e de reconhecer-se.

Quando se apresentam essas lembranças se tem a impressão de estar em frente a uma tela de cinema, com muitas idas e vindas, imagens rápidas, vários tempos e espaços que se conjugam, tudo é movimento. O narrador trabalha uma montagem de pequenos fragmentos trazidos ao presente pelas suas lembranças, da mesma maneira que o montador de um filme trabalha sobre a película cinematográfica. E esta montagem se faz presente na própria estrutura do texto, onde são apresentados vários espaços em branco, separando o que poderiam ser pequenos subcapítulos, mas que não apresentam tal indicação. Tem-se a impressão de que cada um desses pequenos subcapítulos possa ser lido como uma lembrança. São fragmentos ordenados com a intenção de compor ou montar o relato, ou melhor, de recriar a história. Mas há certa controvérsia por parte do narrador de quem é o operador deste trabalho, se ele ou o seu sócio. Além desta batalha pelas lembranças com o sócio, há os outros olhos, os olhos do menino. Ele precisa lembrar com os olhos do passado e transmitir aos olhos do presente as suas lembranças, porque algumas não ficam claras com estes olhos de agora. Esta montagem se dá a partir dos fragmentos de imagens contidos na memória, que foram buscados pelo olhar do narrador no passado. Este movimento de busca é feito a contrapelo da história, do presente ao passado, fazendo explodir uma constelação. Assim, o cinema do narrador é mudo, ele somente consegue encontrar imagens: “El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 33).

Em outros momentos o narrador coloca seus leitores frente a um espetáculo teatral, onde as lembranças possuem dois lados, e seu corpo também. E como as lembranças possuem “voluntad própria” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 40) fazem com que seu corpo ora esteja de um lado das lembranças, ora de outro. Criando, desta maneira, dois espetáculos diferentes de duas companhias diferentes, porém é apresentado um empresário comum, um lugar comum, quase sempre o mesmo autor, mas sempre trabalhavam o mesmo menino e o mesmo adulto. Mas nunca se sabe qual espetáculo será representado primeiro. Cinema ou teatro, a rememoração é apresentada em movimentos, onde até mesmo o corpo precisava movimentar-se em todos os espaços e entre a mescla de tempos.

Na primeira parte do relato o narrador nos fala em “hurgar” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 15) os segredos, um verbo que não é tão utilizado quanto um dos seus sinônimos: “escarbar” (escavar). É como se ele estivesse deixando para a segunda parte para fazer menção direta às escavações da memória e sua relação com a imaginação. Ele começa

falando da imaginação, a qual é comparada com um inseto noturno que alça voo e se encontra com um “[...] cavador [que] da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 33). E neste mesmo local de contato com o escavador a imaginação encontra outro alguém que lança em seus pés pedaços do passado, e com um pequeno farol ela agita e mistura estes fragmentos que lhe foram oferecidos; por fim deixando o farol cair nas terras da memória, a luz se apaga. E então, a imaginação faz-se inseto novamente e retorna voando à beira do presente. Talvez esteja contida aqui a grande temática destes três textos memorialistas: a terra da memória. É em *El caballo perdido* que vemos pela primeira vez o que será o título do último texto desta etapa: *Tierras de la memoria*.

O relato torna-se um grande sítio arqueológico, esta terra da memória que é remexida e de onde saem restos do passado, para voltar a ser semeados no presente e que serão novas lembranças no futuro, em que se sobrepõem passado, presente e futuro. Trata-se de um tempo anacrônico, um não-lugar da memória onde não se pode mais dizer em que tempo se está, não há tempo definido. Esta sobreposição de tempos exige um movimento, só há sobreposição porque há movimento. Nesta movimentação não há tempo definido porque a verdadeira história não historicista se dá justamente nessa total ausência de tempos: é o tempo da imobilidade de uma imagem dialética. Walter Benjamin define a imagem dialética da seguinte maneira:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504)

Partindo de Benjamin, particularmente desta passagem, já citada no terceiro capítulo (p. 35). No entanto, faz-se necessário utilizá-la neste momento novamente, pois é a partir dela que podemos encontrar em *El caballo perdido* o que seria uma definição literaria, dada por Felisberto

e pelo narrador deste texto, da imagem dialética benjaminiana: “Hay un solo instante en que los ojos de ahora ven bien: es el *instante fugaz* en que se encuentran con los ojos del niño.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 36, grifo meu). Os olhos do presente só conseguem ver perfeitamente quando se encontram muito rapidamente com os olhos do passado, e é nesse instante fugaz em que *antes* e o *agora* se encontram, em que as imagens dialéticas irrompem. Passado e presente estão sobrepostos, eles coexistem. Pois, ainda como assinala Benjamin (2009, p. 504) estas imagens só são legíveis neste instante fugaz e “todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade.” Além disso, os olhos do menino precisam ver “al revés”: “[...] a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 35).

Estes tempos sobrepostos, coexistentes, não somente fazem com que as imagens irrompam, com que as lembranças voltem, trazendo o passado ao presente, mas também sobrepõem o narrador, seu sócio e o outro. Esta “enfermedad de los recuerdos”<sup>25</sup>: cuando se abrían las representaciones del drama de los remordimientos y cuando quería comprender algo de mi destino a través de las relaciones que había en distintos recuerdos de distinta épocas” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45) faz com que o narrador se sinta outra pessoa, o outro. Vê-se aqui o eu fragmentado típico dos escritores modernos que se mostram em sua escritura cindida, ao espelhar-se o irreconciliável entre a sociedade e o texto, o que também não deixa de ser uma consequência da mudança

---

<sup>25</sup>Nesta “enfermedad de los recuerdos” podemos encontrar alguns traços do humor melancólico, que segundo Agamben (2007, p. 33) está “associado à terra, ao outono, ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno”. Ainda é característica do melancólico entregar-se ao “recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo” (AGAMBEN, 2007, p.36). Penso que quando Agamben cita Hugo de Folieto (2007, p. 38) “tiveste através do sangue a doçura da caridade, tem agora, através da bÍlis negra, ou melancolia, a tristeza pelos pecados”, conseguimos fazer uma boa relação entre o melancólico e o narrador de *El caballo perdido*, já que este sentimento de “enfermedad de los recuerdos” está diretamente ligado à culpa e ao pecado e por manter o “próprio desejo fixo no inacessível” (AGAMBEN, 2007, p. 38), desejo de recuperar um passado, no qual ele tenta recuperar também a imagem da amada professora, Celina, do seu amor nunca correspondido.



entre o artista e seu tempo<sup>26</sup>. Porém, mesmo ocorrendo esta fragmentação do eu, as duas partes compartilham algo: as lembranças. O ato de relembra-lo o coloca entre ele mesmo e o outro, o outro que foi quando criança, e o outro de agora, além de colocá-lo em vários tempos e espaços. O processo de rememoração e escritura é realizado em conjunto, o menino e o adulto relembram, o sócio escreve. O eu fragmentado trabalha em conjunto, ainda assim é preciso montar guarda ante o sócio, para que não “deforme” as imagens quando tocar a água das lembranças. Apresenta-se assim, para o narrador, uma confusão, já que para seu sócio o que importa é contar a história, e para ele o mais importante é a busca pelo passado, com intenção de ressignificá-lo, de trabalhar a partir do recordado. Como bem analisa Roberto Echavarren:

El narrador se pregunta cuál es su posición con referencia al recordar y al escribir. La primera vez que cuestiona su posición, la pregunta se formula al nivel de la historia o contenido [...] Ahora la cuestión de quién domina a quién se formula a nivel de la narración: ¿quién controla la escritura? “había sido él, mi socio quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración.” El socio ‘especula’: quiere contar una historia para fascinar a los lectores manipulando el material. El narrador, en cambio, busca investigar el sentido del destino. Para él no se trata de contar una historia sino de rebuscar un material, si el niño no podía controlar a Celina, el narrador advierte que no está en control del recuerdo. (ECHAVARREN, 1982, p. 106)

O narrador adulto precisa da ajuda dos olhos do menino para conseguir apreender estas imagens do passado, porém, sempre que tenta começar a escritura das lembranças, o sócio aparece. Mas ele prefere estar só nestes seus momentos de recordação, porque o seu sócio pertence ao mundo, é o “representante de las personas que habitan el mundo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45) e, como tal, traz informações

---

<sup>26</sup>BARTHES, Roland. *Le Degré Zero de l'Ecriture*. Paris: Editions Du Seuil, 1953, p.24. In: ANDRADE, Ana Luiza de. **Osman Lins**: Crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

desnecessárias e especula com as suas lembranças. Já o narrador se coloca em um mundo fora da realidade, como um mundo paralelo onde existe somente ele e suas lembranças, e seus remorsos, onde a casa de Celina é sua terra firme, seu ponto de apoio. E também na sala de Celina é onde ocorre a cerimônia dos habitantes da sua sala. Ele diz:

*De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los ‘habitantes’ de la sala de Celina. Pero aunque en el momento de llegar se mezclaran o se confundieron –como si se entreveraran pedazos de viejas películas– enseguida quedaban aislados y se reconocían y se juntaban los que habían pertenecido a la misma sala; se elegían con un instinto lleno de seguridad –aunque reflexiones posteriores demostraran lo contrario– [...] Hechas esas salvedades puedo decir que todos los lugares, tiempos e recuerdos que simpatizaban y concurrían en aquella ceremonia, por más unidos que estuvieran por hilos y sutiles relaciones, tenían la virtud de ignorar absolutamente la existencia de otros que no fueran de su misma estirpe. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 39, grifo meu)*

Ao final ele relata que esses habitantes se organizavam em grupo que de alguma forma lhes parecessem semelhantes, mesmo que depois fosse necessária uma reorganização dos grupos. Estes habitantes se organizam e compõem uma cena, depois se reorganizam em outros grupos, às vezes o mesmo, compondo uma nova cena de outra lembrança, que pode ser anterior ou posterior às cenas já organizadas. Percebe-se aqui como o tempo linear não importa aos habitantes na realização das cenas, o que interessa é que a lembrança seja encenada, trazida à luz. Mas o narrador não consegue a atenção desses habitantes que encenam as lembranças, ele estava fadado a ser o homem com “cola de paja”<sup>27</sup> e não mais o menino de Celina. E por haver modificado esse

---

<sup>27</sup>Trago aqui a definição de “cola de paja” segundo o Diccionario de la Real Academia Española (DRAE):

**“[cola] ~ de paja.**

**1. f. Ur. remordimiento. Andar con cola de paja.”** (grifos do autor)

olhar infantil e não mais pertencer à mesma estirpe deles, é que os habitantes não o deixavam participar da cerimônia, esta que se poderia denominar como “ceremonia de los recuerdos”.

No entanto, o narrador ainda reconhece o menino em si mesmo, melhor, o menino que ainda habita nele o faz perceber que ainda está lá. Esta seria uma das fontes do seu sentimento de culpa, dos “remordimientos”, por haver usado a “inocência” do menino para seduzir e enganar as pessoas, principalmente as mulheres, seus amores tardios, que se apaixonavam por ele após perceberem esta sua característica que pensavam ser do homem adulto. Mas o narrador acaba por dar-se conta de que o menino seduz e engana a ele também:

Lo peor fue que el niño, con su fuerza y su atracción logró seducir al mismo hombre que él fue después, porque los encantos del niño fueron más grandes que los del hombre y porque al niño le encantaba más la vida que al hombre. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 42)

Mediante todos estes fatos, o narrador se sente excluído da cerimônia das lembranças, os representantes das estirpes não o olham, ele está do outro lado das lembranças, está ao lado “de los que tenían el lomo cargado de remordimientos” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 42). O que ele vê não o olha, não há reciprocidade entre a imagem e o sujeito olhante. Porém, essa imagem que o narrador observa, lhe toca profundamente, pois são imagens do seu passado, da sua infância, tão necessárias para o seu reconhecimento enquanto sujeito. Essas imagens estão na terra da sua memória, ele as desenterra, mas não consegue trazê-las para si, inquietado-o ainda mais. E o que mais inquieta o narrador é por ter quase certeza de que as perdeu, esses objetos da “cerimonia de los recuerdos” estão perdidos para o narrador. Como coloca Didi-Huberman, ao falar que ver é perder:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência ( a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.*

---

Levando em consideração o que o DRAE define como ter “cola de paja”, expressão utilizada no Uruguai, significaria uma pessoa que sente algum tipo de culpa.

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade de visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34, grifos do autor)

Com o passar do tempo o narrador percebe que não consegue suprimir esses espetáculos das lembranças nem o lugar onde eles são encenados, então resolve ser outro, mudar seu presente e o caminho do futuro, mas ele tem preguiça de sentir, o que o leva a sentir-se inútil. De certa forma o personagem estagna em sua missão de escrever suas lembranças, preferindo ficar somente com os pensamentos, já que estes não lhe causam culpa e nenhum tipo de sofrimento, agora ele é “[...] como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 43).

Sabendo-se que nosso narrador já passou por um penoso momento no qual sentia não reconhecer-se e necessitou interromper a escritura, também por sentir-se preso ao passado, essa nova decisão de mudar, na realidade o estagna ainda mais, porque agora qualquer um pode fazer dele o que quiser. Esta sua nova condição, em que ele afirma “que fui outro” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 44), o leva a ter um sonho. Ele está em uma jaula juntamente com pessoas que conheceu na sua infância e algumas bezerras. Mas entre elas há uma menina que seria levada para o matadouro juntamente como as bezerras. O que comove o narrador é a justificativa que a menina dá para não ser morta: ela está cansada. A menina não quer morrer por estar cansada, assim como ele se sente cansado por ter o lombo carregado de coisas inúteis, sem mesmo ter saído do lugar. Talvez arriscasse dizer que neste sonho se possa trocar a menina pelo narrador; não é outra pessoa que está sendo levada ao matadouro, senão ele mesmo. Ele diz: “Durante el sueño la marea de las angustias había subido tanto hasta casi ahogarme.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 44). Outro fator que o incomoda neste sonho é o fato de ele também ver a menina como uma bezerra, bem como os demais participantes do sonho, e achar normal que lhe dessem tratamento que corresponde a um animal, neste caso, ir ao matadouro.

O que nos chama atenção neste sonho é o narrador utilizar uma figura feminina para mostrar um instante de fragilidade. Se nos ativermos às personagens femininas deste texto, veremos que Celina e a avó do narrador são pessoas de personalidade forte e hierarquicamente superiores ao narrador. Celina, seu amor secreto, a qual ele não consegue dominar, é também responsável pelo castigo que rompe a relação sentimental com o narrador. Bem como sua avó, que o ameaça com um novo castigo após o já recebido de Celina. No entanto, quando se sente ameaçado por Celina, por não ter conseguido estudar suas lições de piano, é à avó a quem o menino recorre somente com o olhar, e ela sempre encontra uma maneira de defender o neto. O narrador também coloca em relação a palavra *abuela* e a sua própria avó, por quem já demonstrou grande estima e carinho:

La cara redonda y buena venía muy bien para la palabra “abuela”; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esa palabra. (Si algún amigo tenía una abuela de cara flaca, el nombre de “abuela” no le venía bien y tal vez no fuera tan buena como la mía.) (HERNÁNDEZ, 2010, p. 19-0)

Este narrador que coloca a palavra *abuela* em relação com o rosto de sua própria avó é o narrador menino, que ainda não está em contato com o narrador adulto. Na visão do narrador a avó é, ao mesmo tempo, uma pessoa que pode ser bondosa mas que também irrita-se e mostra seu lado cruel: “Tenía un corazón fácil a la bondad y muchas actitudes más le hacían gracia. [...] Pero su corazón también era fácil a la ira.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 21).

Mesmo que em um primeiro momento se possa dizer que o narrador vê a si mesmo na figura da menina que está sendo levada ao matadouro, ela também pode ser a própria Celina, que no primeiro sonho do narrador aparecia como menina, e não adulta. Sobre este segundo sonho e sobre ser Celina a menina que é levada ao matadouro, Roberto Echavarren (1981, p. 137) afirma:

El sueño ha puesto a Celina – ya transformada en niña en el primer sueño, ahora habiendo adquirido la inmanencia animal de la ternera – en el lugar del niño-caballo-perdido-castigado, ya la ha condenado a morir en su lugar.

Esta então seria a forma que o narrador encontrou para, de certa maneira, igualar-se (mediante uma forma animal) e dominar Celina, já que ele não havia conseguido quando criança: “¿Cómo era que Celina me pegaba y me dominaba, cuando era yo el que había hecho la secreta promesa de dominarla?” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 21). E sobre este sonho Echavarren (1981, p. 138) conclui que “se anula la distancia entre el aprendiz castigado y la niña-ternera enviada al matadero, ya que ambos son animales sacrificados.”

Pode-se dizer que o segundo sonho, sonhado pelo narrador adulto, seja um complemento do primeiro, sonhado pelo narrador menino, onde pela primeira vez o narrador vê Celina como uma menina, e onde ele a persegue tentando dominá-la: agora eles colocam-se em grau de igualdade e os dois são sacrificados. Mesmo este segundo sonho tendo causado certo desconforto ao narrador, esta sensação se converte em sensibilidade e em vontade de tornar a escrever, fazendo com que seu sócio reapareça. De certa forma, é como se o adulto tivesse conseguido reconciliar-se com o menino e com Celina.

O narrador ainda não se sente completamente à vontade com o sócio, pois, como já dito, este é o “representante de las personas que habitan el mundo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45), e também sentia que, na madrugada deste sonho com a menina, estava em um lugar e o mundo em outro. Ele se sente afastado das pessoas, e estas lhe causam certo estranhamento e desconforto, por lhe parecerem hostis e quererem roubar e especular com suas lembranças. Em outros momentos vê o sócio como um amigo que ajuda a escrever suas lembranças, lhe dá conselhos e desperta sua vaidade. Em outras ocasiões o vê como uma mãe, que previne, mas também o reprime – o que o leva a baixar os olhos, assim como baixava o olhar no instante em que o marido da foto que estava na sala de Celina, o encarava quando era criança – porque ele “no salía al mundo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45). E, por fim, algumas vezes não quer a presença do sócio de nenhuma maneira e para nenhuma ajuda. É nesses momentos em que ele sente mais forte a “enfermedad de los recuerdos” que se dá a partir das “representaciones del drama de los remordimientos” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 45), mas de alguma forma sente que necessita passar por estes períodos de sofrimento, uma vez que somente este sentimento é “[...] la comida que por más tiempo calmaba a las fieras del remordimiento” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 46), e terminada essa “refeição” pode voltar ao prazer de registrar diferentes lembranças, atividade que prefere realizar sozinho.

É aqui que podemos ver claramente que o desejo do narrador é fugir do desejo do Outro. Segundo a fórmula de Lacan (1996, p. 41) “o desejo do homem, é o desejo do Outro”. O que o narrador não quer é que o sócio contamine com sua presença, impressões e ideias trazidas da cidade às suas lembranças. Ele não quer que o desejo do sócio participe e seja seu desejo também, quer poder ter liberdade de fazer as suas escolhas, a sua própria busca. Seu terror maior é “[...] por las cosas que [el socio] suprimiría, por la crueldad con que limpiaría sus secretos, y porque los despojaría de su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y lo fantástico a un sueño.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 46). Para o narrador, se ele permitir a aproximação do sócio, estará permitindo que alguém alheio ao seu mundo penetre e corrompa seu arquivo. E para além de corromper com impressões que não são suas, que suprima segredos, deixando seu arquivo incompleto, e talvez, recalcando algo de sua história, de sua experiência. Nos termos de Derrida (2001, p.12), o narrador pretende ser, ele próprio, o arconte do seu arquivo, aquele que está no comando do arquivamento e também responsável pela guarda do arquivo. Quando o sócio tenta entrar no arquivo do narrador, ele seria o responsável pela pulsão de morte do arquivo, mas esta pulsão também é responsável pelo desejo de arquivo, pelo desejo de que algo não se perca. Derrida diz:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento, sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam de finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou destruição. Ora, esta é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos melhor: ela abusa. Não há mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o infinito, o mal de arquivo toca o mal radical. (DERRIDA, 2001, p. 32)

Porém, nosso narrador ainda não tem consciência de que seu sócio seria também responsável, de certa maneira, pela elaboração deste arquivo, que demanda trabalho e dedicação. Assim sendo, ele continua em fuga. Agora ele foge para um bosque onde tenta rodear os objetos

com tempo e ar passado para tentar dar-lhes vida: “Entonces empujaba mi conciencia en sentido contrario al que había venido corriendo hasta ahora” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 46). A contrapelo ele tenta levar seiva aos tecidos que ele pensa, a esta altura, estarem mortos e acaba por meter os dedos da consciência na água, onde estes se confundem com as milhares de ramificações até se perderem por completo, acabando por sentir a presença do sócio e disparando em fuga novamente. Apesar de tantas fugas, o narrador reconcilia-se com o sócio por sentir que mantinham algum tipo de relação e que, mesmo inicialmente tendo pensado que o sócio poderia lhe prejudicar, em realidade ele fora o responsável por ajudar-lhe a escrever todas as lembranças da época de Celina. Já reconciliado com o sócio, o narrador decide entrar no mundo e acaba por descobrir que em realidade o “[...] socio era el mundo. De nada valía que quisiera separar[se] de él.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 47-8).

Por fim, o narrador e o mundo voltam a “[...] convertir en cosa escrita lo poco que había[m] juntado a la noche” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 48). O narrador agora tem consciência de que “la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 49), de que o tempo passou e o “cielo del tiempo” fez com que os objetos da sala de Celina não o reconhecessem e não mais o olhassem. E, além de não ser reconhecido pelos objetos, o menino também se foi. Tudo está modificado, mas o narrador ainda lembra-se de todos, somente não consegue a sua atenção. Ele é outro:

Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo mucho de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos ‘habitantes’ pusieron en él. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 49).



## 6 TIERRAS DE LA MEMORIA

*La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda mi historia escrita en un rincón de la valija.*  
(*Tierras de la memoria*, Felisberto Hernández)

*Tierras de la memoria*, o último dos textos dessa trilogia memorialista, foi publicado em fragmentos no ano de 1944<sup>28</sup>, tendo sua primeira publicação na “íntegra”<sup>29</sup> somente em 1965, pela Editora Arca. Encontramos duas versões para este texto, uma reedição pela mesma editora, a qual contém manuscritos ao início e no final da narrativa, e outra versão, sem estes fragmentos, da Editora Siglo Veintiuno<sup>30</sup>.

Seguindo os manuscritos recolhidos e publicados pela Editora Arca, o narrador inicia seu relato nos falando da primeira vez em que ouviu um pianista célebre tocar (ele não nos fala o nome do pianista, mas poderíamos especular de que se trata de Clemente Colling, pois no decorrer da narrativa ele fará menção a ele), quando tinha catorze anos. Descreve o músico como tendo uma cabeça de cor alaranjada e a maneira como se comportava, inclinando a cabeça até quase encostar-se ao piano e com suas mãos que faziam movimentos que quase alcançavam o teto. Estes gestos do pianista lhe pareceram engraçados

---

<sup>28</sup>Estes fragmentos foram publicados no jornal *El Plata* (23 de junho), e nas revistas *Papeles de Buenos Aires* (número de agosto) e *Contrapunto* (número de dezembro).

<sup>29</sup>Coloco “íntegra” entre aspas, pois (em nota) José Pedro Díaz (2002b, p. 209) diz: “publicamos este relato por primera vez en 1965, (Arca, Montevideo) [...] Seguimos entonces el texto mecanografiado que puso a nuestra disposición la hija del escritor, Sra. Ana María Hernández de Helena. Dos años más tarde, en 1967, fue reeditado en el volumen V de las Obras Completas.” Já na edição de 2002, onde Díaz coloca esta nota, aparecem mais quatro fragmentos de manuscritos. Penso que desta forma, com todas estas variantes, não se possa dizer que se chegará, algum dia, a uma publicação na íntegra deste texto.

<sup>30</sup>Foram usadas aqui as duas versões no intuito de analisar o máximo deste texto. As duas versões serão citadas conforme as seguintes referências:

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Tierras de la memoria*. \_\_\_\_\_. **Obras Completas. Volume III**. 6 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008. p. 09-75.

\_\_\_\_\_. *Tierras de la memoria*. \_\_\_\_\_. **Obras completas. Tomo III**. Montevideo: Arca, 2002. p. 11-56.

levando-o a rir, porém o restante dos espectadores se mantinha sérios. Mesmo que, neste primeiro momento, os gestos do pianista tenham parecido engraçados, o narrador nos diz que foi neste concerto que decidiu sua vocação:

Sin embargo siempre he pensado que los movimientos siguientes fueron los que decidieron mi vocación. Desde la altura y el lugar en que me hallaba veía los movimientos de las manos coordinadas con los sonidos. Esto me sedujo en los primeros instantes [...] ¡Qué lindo si yo lo pudiera hacer! (HERNÁNDEZ, 2002, p. 11).

As lembranças deste dia seguem vivas e nítidas na memória do narrador (“Estos recuerdos me habían quedado singularmente nítidos” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 12), as quais ele repassa agora sentado em um vagão de trem enquanto esperava para viajar a cidade X.<sup>31</sup> Outras lembranças que o narrador repassa são as lutas empreendidas no intuito de se tornar pianista, e ainda pensa que se as repassasse com mais cautela poderia encontrar outros motivos para seguir esta carreira que não somente o prazer artístico e alguns pequenos êxitos como músico. Dentre elas, destaca sua timidez com as mulheres e tocar piano o ajuda porque assim pode abster-se de ir até as mulheres, pois quando ele se inclina no piano, são as mulheres que vão até ele. Algo interrompe suas lembranças. E somente o que pensa neste momento é o seguinte:

Aquellos recuerdos – ¡cómo me cuesta desprenderme de ellos! – habían surgido, sin duda, por ser opuestos a la realidad en que tendría que sumergirme ahora. Yo trataba de defenderme, de evitar la amarga realidad presente, con el placer de aquellos recuerdos. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 11).

Aqui se encerra o primeiro manuscrito e que poderíamos dizer que seria o início da narrativa.

---

<sup>31</sup>Neste manuscrito o narrador não especifica o nome da cidade para onde está viajando, porém na parte seguinte da narrativa, a que pertence às publicações de 1944 e a que corresponde a sua publicação na “íntegra”, encontramos essas cidades especificadas, como se verá a seguir.

Agora, seguindo o que foi publicado em fragmentos, e posteriormente pela editora Arca, observamos que *Tierras de la memoria* é narrado em primeira pessoa, por um narrador sem nome – seguindo a mesma linha dos outros dois textos aqui já apresentados –, que nos relata sua viagem de Montevideú a Buenos Aires (aqui já temos definidas as cidades para onde o narrador faz a viagem), tendo a finalidade de lá realizar concertos. Sabe-se que este narrador é um pianista e que, após ser despedido do seu trabalho, vê-se obrigado a aceitar o convite de um estranho, Mandolión, para trabalhar em Buenos Aires, obrigando-o, já no momento da partida, a começar a lembrar “[...] lo que dejaba en Montevideo” (HERNÁNDEZ, 2008, p.10), o antigo trabalho, a esposa grávida e o mundo da sua infância.

Ao passar pela rua Capurro começam a emergir as primeiras lembranças da infância, dos seus 12 anos, como ele especifica. Porém, seu companheiro de viagem o interrompe ao tentar começar uma conversa. Será nos momentos em que seu companheiro de viagem dorme, deixando-o sozinho<sup>32</sup> com suas lembranças, que ele viajará pelas terras da memória, fará saltos e paradas, como as paradas do trem nas estações, por várias etapas de sua infância e adolescência. Através das informações trazidas pelo narrador pode-se demarcar com exatidão essa viagem pelas terras da sua memória, entre seus 8 e 14 anos, porém não seguindo uma linearidade cronológica. A coexistência de vários tempos torna o texto denso com muitos saltos temporais, sendo que por vezes o leitor é obrigado a voltar em sua leitura por se deparar com lembranças que o desviam do curso de tal forma a quase se perder. Estas lembranças nada mais são do que fragmentos do passado do narrador, que se sobrepõem abrindo espaço ao anacronismo ou à total ausência de tempo, marcando o percurso já estabelecido de ausência temporal dos dois relatos anteriores, sendo que aqui este recurso ganha maior ênfase.

Da sua primeira lembrança, o narrador nos fala que passava pela rua Capurro (a mesma por onde o trem passa quando sai de Montevideú), todos os dias para ir à casa de suas professoras francesas, que eram irmãs. Ele refere-se a elas como “la Mayor” e “la Menor”, também aludindo ao tempo, passado e presente. Na casa das professoras podemos ver pela primeira vez, de maneira metafórica, como ele nos coloca nessa superposição de tempos, onde o passado é lançado diretamente ao presente:

---

<sup>32</sup>Mandolión não é o sócio, como de *El caballo perdido*, mas também interrompe os momentos de recordar do narrador, que prefere ficar “sozinho” e não ser interrompido nesses momentos.

Si alguna vez, al entrar en aquella casa yo encontrara en el primer patio a la Mayor, pensaba que un pedazo del fondo de la casa había venido hacia el frente. Si cuando estaba hablando con la Menor llegaba la Mayor y empezaba a bombear su poca voz, yo pensaba en el fondo del pasado de aquella familia. Si la Mayor cruzaba por algún lugar donde había sol, yo sentía que un rincón sombrío de la casa y del pasado, había cruzado sin querer por la luz. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 13-4)

De fato a irmã “Mayor” é o marco com o passado, e é ela a responsável por trazer o fundo da casa para frente, o passado para o presente. Ela é responsável por inverter o tempo cronológico, situando os personagens em uma ausência de tempo. Nesta ausência de tempo, o passado das irmãs, evocado pela “Mayor”, se condensa com o presente do que o narrador nos relata. Se esta irmã lhe causa certo desconforto, talvez por “representar” o passado, a outra lhe parece mais terna, e é sobre ela a última lembrança de que temos conhecimento antes que o narrador interrompa seu momento de recordação. Esta lembrança tem como cenário a Universidade onde fez exames para ingresso, e a lembrança que tem é de como a professora estava linda. Esta foi a última vez que a viu, e não passou nos exames. Seu pai havia comprado algumas gravatas para presenteá-lo: “[...] pero tuvo que dárme las para consolarme de la vergüenza. Recuerdo el momento en que me las entregó: yo lloraba montado en un baúl que estaba detrás de la cortina” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 20). Não entrar na Universidade é uma das primeiras perdas e decepções do narrador.

Chegado a este ponto, quando já sabemos das muitas perdas, decepções e fracassos do pianista e narrador de *Tierras de la memoria* podemos compará-lo a outro personagem da literatura, Cecil Taylor, baseado na vida do jazzista americano homônimo. Cecil Taylor, como personagem do conto de Césaire Aira, é um músico negro de menos de trinta anos que vive na cidade de Nova Iorque, é um “pianista inovador en la técnica, compositor-improvisador estudioso de las tradiciones populares y cultas del siglo. Su estilo, que era su invención, ya estaba consolidado. [...] Lo de este joven no cabía en las líneas de lo previsible.” (AIRA, 2011, p. 22-3). Cecil Taylor também é um músico pobre, vive em um apartamento muito modesto, onde divide o espaço com ratos e baratas, o que o aproxima de outro pianista nosso conhecido: Clemente Colling e seu quartinho no cortiço em meio à imundície e bichos que vagam pelas suas cobertas.

Como a música diferenciada de Cecil Taylor é para poucos, e poucos conseguem compreender seu estilo (“sabía que tratándose de un arte tan exigente y radical como el suyo era preciso descartar la idea de un reconocimiento súbito, y hasta de un éxito en progresión gradual según la imagen de las ondas provocadas por una piedra al caer en el agua” (AIRA, 2011, p. 26-7), precisa aceitar outros trabalhos, que podem não parecer tão dignos para um pianista de sua categoria, o que o leva a aceitar trabalhos como lavador de copos e empregado de uma lavanderia. Cecil Taylor consegue algumas apresentações em bares, nos subúrbios da cidade, onde a música é colocada em segundo lugar, já que por ali passam muitos drogados e bêbados, que não vão ao bar para ouvir música, mas sim para se colocarem perto dos seus fornecedores. Diante deste público ele resolve mostrar a sua música, mas como é diferente da que todos estão acostumados, mesmo por este público, não é bem aceito e o dono de um dos bares cancela suas próximas apresentações. E é o que também acontece ao nosso narrador, suas apresentações foram canceladas, sem aviso e somente fica sabendo quando chega ao café onde se apresentava com sua orquestra:

Hacía pocos días, al llegar al café donde tocaba – uno de los principales de Montevideo – me encontré con todos los espejos llenos de grandes letras blancas que anunciaban otra orquestra para el día siguiente. El dueño estaba muy contento con nosotros y nos había prometido trabajo para tres años; pero a los tres meses – ya adelantada la estación – había contratado una orquestra de señoritas y nosotros nos quedamos en la calle. Se produjo el desbande de nuestra orquestra y yo acepté este nuevo trabajo. Con él seguiría pagando las deudas a los Bancos; y si conseguía las clases que había dejado un maestro recién venido a Montevideo, podría llevar a mi señora. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 21)

Cecil Taylor segue com seus empregos, para poder sobreviver, assim como o narrador de *Tierras de la memoria* é obrigado a deixar sua terra para tentar ganhar algo para pagar dívidas e, talvez, se conseguir alguns alunos, poderá ter sua esposa junto de si. Ainda que o nosso narrador esteja trabalhando com quem ama, ao contrário de Cecil, sua situação financeira não parece ser das melhores.

Cecil consegue uma apresentação em um bar onde se encontram os membros da nata do jazz, onde pensou que encontraria boa aceitação, o que não acontece. Voltando a este mesmo bar, recebe outra oferta de apresentação, na casa rica que oferecia jantares e contratava pianistas para seus dias de festa. Chegado o dia do jantar, mal Cecil:

[...] tocó una nota con la mano izquierda, un Si bemol grave reverberó con lentas convulsiones submarinas... Y no hubo más, porque la dueña de la casa estaba a su lado y cerraba la tapa del teclado con un solo movimiento tan eficiente que parecía ensayado. (AIRA, 2011, p. 55)

E acaba-se assim a sua apresentação. O mesmo acontece quando se apresenta em outro bar: contratado por uma semana acaba não passando do primeiro dia, e assim segue em muitos outros bares, nunca passa da primeira noite e ainda “le preguntaban si hacía en broma o no” (AIRA, 2011, p. 64), se sua música era realmente esta.

Foi convidado a participar do festival de Newport, outra frustração: o máximo que conseguiu foi algo parecido com uma crítica, onde por ironia, propunham um paradoxo cretense: “si alguien le daba puñetazos a un piano y decía ‘estoy haciendo música’ ” (AIRA, 2011, p. 70). E assim seguem suas tentativas de fazer com que sua música inovadora seja aceita, até que depois de mais uma apresentação riem em sua cara e o despedem. O que o leva a pensar em seus constantes fracassos.

Cuando volvía a su casa en el tren, el movimiento, el paso de las estaciones inmóviles produjo en él un estado propicio al pensamiento. Entonces advirtió que la lógica de todo el asunto era perfectamente clara, y se preguntó por qué no lo había visto antes: en efecto, en esos relatos aleccionadores con pianos y violines siempre hay un músico al que al principio no aprecian y al final sí. Ahí estaba el error: en el paso del fracaso al triunfo, como si fueran el punto A y el punto B, unidos por una línea. En realidad el fracaso es infinito, porque es infinitamente divisible, cosa que no sucede con el éxito. (AIRA, 2011, p. 73-4)

Ainda que ao narrador de *Tierras de la memoria* não sucedam tantas desaprovações e frustrações quanto a Cecil Taylor – pois como ele nos fala bem no início da narrativa, obteve alguns êxitos – eles se aproximam nesta ânsia de demonstrar esta arte que tanto amam, e também pelo fato de os dois estarem sempre vivendo em estado de quase miséria, de precisarem sempre buscar outra forma de ganhar a vida, não conseguindo se manter somente com o que sua arte poderia lhes proporcionar.

Ainda em relação a estes dois pianistas, o de Aira e o de Felisberto, podemos agregar o já tão citado Clemente Colling, que apesar de ter seu talento reconhecido, pelo próprio mestre Saint-Saëns, vive na pobreza, em meio à imundície e que também precisa dar aulas para sobreviver. Outro pianista, já citado, é o narrador de “El cocodrilo”, que não conseguindo manter-se somente com o que recebe por seus concertos é obrigado a vender meias. Como mais um exemplo destes personagens há o pianista de “En gira con Yamandú Rodríguez” (s/d), que percorre o interior do país, por pequenas cidades onde ele toca piano e seu colega, Yamandú, recita, e que acabam por apresentar-se para crianças, deixando o narrador pouco satisfeito já que este público não dá atenção ao concerto e faz muito barulho. Também não podemos nos esquecer do pianista de “El comedor oscuro” (1947), que igualmente a Cecil Taylor, se vê obrigado a aceitar convites para fazer apresentações particulares. O que difere as apresentações deste pianista das de Cecil, é que seu público é composto exclusivamente por uma senhora rica, para a qual toca, duas vezes por semana, músicas que estão na moda. Assim sendo, Cecil Taylor e os pianistas, personagens dos textos literários de Felisberto, têm uma condição muito parecida: como não conseguem reconhecimento pela sua arte, e por consequência não conseguem se manter com o que ganham com ela, são obrigados a aceitar outros trabalhos para garantir o mínimo para sua sobrevivência.

No entanto, não podemos esquecer que também o escritor e pianista Felisberto, o mesmo que dá vida a todos estes pianistas fracassados, se vê obrigado a vender seu piano em 1942 devido a sua péssima condição financeira. Obrigando-o a aceitar, novamente, outros trabalhos, os quais exerce paralelamente à sua escritura.

Agora, voltemos às lembranças viajantes do nosso narrador em *Tierras de la memoria*. Ele desperta das suas lembranças e Mandolión acorda do seu sono. Eles param em uma estação e Mandolión compra bananas. Passando por esta cidade, ele lembra-se que já havia estado ali com um grupo de meninos, e que mais tarde faria outra viagem com este mesmo grupo. Esta segunda viagem com o grupo de meninos,

escoteiros, chamados “Vanguardias de la Patria”, será realizada aos 14 anos, a qual incorrerá em uma parada maior no relato, ou talvez mais profunda nas suas recordações. A viagem que teve como ponto de partida Montevideu rumo ao Chile, com uma parada na cidade de Mendoza, Argentina. Durante essa nova viagem, as lembranças de Mendoza ressurgem e ganham maior ênfase para o narrador:

Todo esto lo iba recordando en este otro viaje que hacía ahora en compañía de “Mandolión”. Estoy seguro que en los nueve años que transcurrieron entre los dos viajes, nunca los recuerdos de aquellos días en Mendoza habían tenido una vida tan amplia y desahogada como ahora. En este segundo viaje, todas las cosas, las personas y las angustias del primero, volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos; era como si yo hubiera tenido el poder de *hacer girar vertiginosamente el mundo en sentido contrario*, hasta llegar de nuevo a los días de la adolescencia”(HERNÁNDEZ, 2008, p. 46, grifo meu)

Este giro ao contrário é, na verdade uma viagem pela memória do narrador (uma memória a contrapelo, no dizer benjaminiano). Durante a viagem ele “desenterra” lembranças que há muito não lembrava, ou que talvez lembrasse, mas que nunca tenha dado tanta atenção como agora. “Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía; y para hacerlos intervenía en las cosas; [...] atendía a la vida como quien come distraído” (HERNÁNDEZ, 2008, p.22). Com este giro o passado está mais presente que o próprio presente, é um entrelaçar de passado e presente, desencadeando imagens dialéticas onde a história é apresentada como uma acumulação de temporalidades disjuntivas e não como um *continuum* histórico.

Este trabalho de revirar os recônditos da memória é visto por Freud como o trabalho do analista e o do arqueólogo, que para ele são parecidos. O analista deve escavar as mais profundas e recalcadas memórias do seu paciente para construir o diagnóstico e, assim, conseguir realizar o tratamento do paciente. Já o arqueólogo deve escavar a terra, ou os escombros, em busca de fragmentos, resíduos, que lhe sirvam para a reconstrução do objeto e do contexto histórico desejado.



[...] así como el arqueólogo a partir de unos restos de muros que han quedado en pie levanta las paredes, a partir de unas excavaciones en el suelo determina el número y la posición de las columnas, a partir de unos restos ruinosos restablece los que otrora fueron adornos y pinturas murales, del mismo modo procede el analista cuando extrae sus conclusiones a partir de unos jirones de recuerdo, unas asociaciones y unas exteriorizaciones activas del analizado. Y es incuestionable el derecho de ambos a reconstruir mediante el completamiento y ensambladura de los restos conservados. (FREUD, 1991, p. 261)

Porém, há uma diferença entre o trabalho do analista e o do arqueólogo, que reside no objetivo final. Como afirma Freud (1991, p.262), “para la arqueología la reconstrucción es la meta y el término del empeño, mientras que para el análisis la construcción es sólo una labor preliminar”.

À luz do pensamento de Walter Benjamin, em “Escavando e recordando”, o narrador de *Tierras de la memoria*, trabalha como o analista e o arqueólogo de Freud, ele escava em sua memória suas lembranças trazendo-as à luz para a sua interpretação e a construção da sua história:

[...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensam a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos da galeria de um colecionador. (BENJAMIN, 2011c, p. 227)

Por meio desta escavação definida por Benjamin, o narrador constata, já no primeiro parágrafo do texto, que algo se modificou em sua vida: “Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 10). Ideia que é retomada quase ao final do texto:

[...] si ahora tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril, es porque aquel día que salía de Montevideo, acompañado por Mandolión, no solo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta que la tendría conmigo por toda la vida.”(HERNÁNDEZ, 2008, p. 58)

Toda essa análise que o narrador faz das suas memórias se deve ao fato de que o solo que foi mexido nunca será o mesmo depois dessa ocorrência. Pode-se estar sobre o mesmo pedaço de chão, porém depois que o reviramos, ele nunca mais será o mesmo. Sempre que mexermos em algo de nossa memória, ela nunca mais será a mesma, pois sofreu algum tipo de modificação, e provavelmente haverá uma tentativa de uma nova acomodação, ou desacomodação. Didi-Huberman, lendo “Escavando e recordando”, nos coloca com exatidão o que acontece com o solo e com os objetos ali encontrados, depois de ter sido remexido:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo ‘reencontrado’, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar em classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para ‘ter’ o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do ‘meio’ – no qual esses

objetos outrora existiram. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176, grifos do autor)

Neste mesmo texto, Benjamin se refere à “terra escura”, nos remetendo diretamente ao texto de Felisberto. Sempre que o narrador conta alguma lembrança, ele faz alusão à “poca luz” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 47), à “zona oscura del recuerdo” (2008, p. 58), “cueva oscura” (2008, p. 64), “tierra de su secreto” (2008, p. 25), fazendo alusão direta à memória, lugar onde só o sujeito tem acesso às suas lembranças individuais, e só ele pode permitir que alguém adentre nesse espaço. Ou ainda quando explicita:

Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio pocos iluminados; reaparecen haciéndome sentir momentos en que nos acercamos y entramos en la franja oscura de la noche; es la franja que separó los dos días de ese viaje. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 23)

Apesar de ele dizer que “la luz del día da miedo” (2008, p. 60), as lembranças que se fazem “en la luz del día no me dejaban angustia” (2008, p. 22).

A maior parte das lembranças são determinadas por momentos de contemplação, são “recuerdos de los ojos” (2008, p. 22), são momentos de contemplação visual, o consumo das imagens que recompõe o passado:

En alguno de los momentos en que recordaba lo que ocurría en Mendoza y tenía la ansiedad por el trajín de los recuerdos cuando ellos estaban ocupados en recomponer el pasado; [...] era entonces que de pronto el mundo giraba unos días hacia adelante y se iba a detener, llamado por alguna fuerza desconocida, ante un simple recuerdo contemplativo: una mujer joven comía uvas bajo un parral; en el momento que yo la había encontrado había poca luz [...]. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 47)

Nesta passagem o narrador não sabe o que lhe faz saltar a essa nova lembrança, ele diz que há detalhes que o invadem e a consciência não consegue perceber, sendo impossível detê-la devido ao

atropelamento de informações. Mas, há outro “recuerdo contemplativo” que o narrador consegue, ou tenta entender porque ele retorna. O que nos remete diretamente às bananas compradas por Mandolión. Talvez, naquele momento não tenhamos encontrado significação lógica para uma informação tão frívola, mas agora se pode afirmar que serão elas as responsáveis por desencadear mais lembranças do narrador. Quando escoteiro seu chefe havia ensinado que toda vez que encontrassem uma casca de banana na calçada, deveriam atirá-la na rua, para que nenhum transeunte viesse a se machucar se pisasse nela. Este pequeno e talvez supérfluo objeto pode ser entendido como um dispositivo que dispara a lembrança, rendendo uma densa rememoração, tanto no que envolve os sentimentos do narrador, como no próprio ato de perceber as próprias lembranças, de encontrar o exato lugar de onde elas provêm:

Me sorprendí mucho cuando me encontré con estos recuerdos y pensé que tal vez podrían haber sido provocados por esta otra cáscara de banana que ahora tenía enfrente, cuando hacía el viaje de ferrocarril acompañado por el Mandolión, y después que él mismo la había empujado con el botón amarillo debajo del asiento.(  
HERNÁNDEZ, 2008, p. 67)

Tanto no episódio da moça que come uvas, como no da casca de banana, que agora está diante dele, se podem constatar esses “recuerdos contemplativos”, essas imagens estão de alguma maneira na terra da sua memória, em alguma das suas camadas. Elas podem ser despertadas mediante algum dispositivo evidente, ou por algo que esteja ligado à memória involuntária, sem que o narrador consiga encontrar uma explicação para o motivo do ressurgimento dessa imagem. Ela simplesmente emerge, bem como no momento presente emerge a lembrança das deusas que havia estudado nas aulas de História ao observar a “recitadora” (pela qual se apaixonou) fazer seus recitais na casa onde estão hospedados em Mendoza:

[...] me habían quedado flotando lejanamente las figuras de las diosas y los ritos de algunas religiones. Ahora, mientras había estado mirando la recitadora, aquellas nociones flotantes se habían acercado y habían traído recuerdos de formas y proporciones extrañas a mis ojos. [...] Allí corrían [los ojos] por todo el blanco del papel,

persiguiendo a las cándidas líneas que rodeaban el cuerpo de las diosas. [...] Ahora, mientras yo miraba a la recitadora, aquellas figuras me habían devuelto la visita. Primero ellas habrían cruzado alguna zona oscura del recuerdo; después habrían acercado del presente su nave sigilosa, y por último yo las había visto alejarse de nuevo llevándose aquel sentimiento mío que era claro y de una humanidad extraña. Ahora la recitadora había tomado esas mismas líneas y las había llevado con toda la realidad que encarnaba el presente: los espacios blancos que antes yacían en el cuerpo de las diosas, ahora habían sido cargados con este encorpado vestido color de vino, que formaba la resistencia y la elasticidad de los contornos. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 57-8)

A imagem das deusas, enterradas em algum lugar da sua memória, é evocada pela imagem da “recitadora”. Uma imagem do presente evoca uma imagem do passado, até que elas se condensam, e voltam a estar no presente. Porém, antes de estar no presente, esta imagem precisa passar por uma zona escura da lembrança. Aqui o narrador faz referência àqueles instantes de “memória turva”, àqueles momentos em que o que lembramos ainda não é exatamente o que queremos lembrar. Talvez aqui esteja mais uma vez presente o conceito de imagem dialética benjaminiana, que encontra seu correspondente na literatura. Outro ponto que podemos ressaltar sobre a recitadora é do momento em que o narrador presencia sua musa falando que deseja apresentar-se em Buenos Aires pelo que pagam, ela visa o lucro que sua arte pode obter, e isso nos leva direto para uma entrevista de Felisberto (1926), onde ele fala sobre música, intérpretes e a técnica.

Por lo general, tienes éstos [ejecutantes] excelentes cualidades de instrumentistas. Pero al hacerse cotizables como tales, sacrifican por lo general al hombre receptor superior, al que trata de llegar a la comprensión de la obra creada, de percibir los valores geniales, los más hondos... Sobre todo hay dos grandes peligros en los intérpretes. Uno de ellos es no tener técnica. Me refiero a la falta de conocimiento del estado actual de la técnica, que da facilidad y buenas calidades

de instrumentistas. Y es éste el peligro más visible.

Pero hay otro peligro muchísimo más grande, en el que caen la mayoría de los grandes intérpretes de la Humanidad: el tener técnica. Porque la transforman en un fin, en vez de hacer de ella el medio que debe necesariamente ser.

Es la obra artística al revés, pues viene a ser un medio para la exposición de determinada técnica. (HERNÁNDEZ apud VOLONTÉ, 2000, p. 100-01)

Segundo Felisberto, os intérpretes deveriam tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre a técnica e a composição, que não é sua. Ele ainda segue dizendo que jamais se conseguirá interpretar como o próprio compositor, porque cada um possui um temperamento próprio, para ele o intérprete deve ser “intermediario entre el autor y la obra” (HERNÁNDEZ apud VOLONTÉ, 2000, p. 101). Aqui podemos perceber que o autor (que na época da entrevista ainda se dedicava quase exclusivamente ao piano, pois havia publicado seu primeiro livro no ano anterior) está mais preocupado com o resultado final da sua obra e não com as técnicas aplicadas no seu desenvolvimento, porém, deixando claro que a técnica não é desnecessária, mas que não se deve estar somente ligado a ela.

Ao que diz Felisberto em relação à técnica, podemos agregar as considerações de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Para Benjamin a obra de arte ao ser reproduzida em série perde sua aura<sup>33</sup>, pois mediante sua reprodução, ainda que o seu conteúdo fique intacto, ela perde o seu aqui e agora, sua autenticidade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. [...] *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodutibilidade destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra

---

<sup>33</sup> “[Aura] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 2011a, p. 170)

por uma existência serial. (BENJAMIN, 2011a, p. 168, grifos do autor)

Assim como a obra de arte perde sua autenticidade, sua aura, mediante a reprodução técnica, o uso exagerado da técnica empregado pelos intérpretes na execução das composições, do qual nos fala Felisberto, faz com que se perca também a aura destas composições. Pois segundo ele, a técnica não está sendo usada em prol da exposição da composição, mas ao contrário, a obra de arte, neste caso a música, está sendo utilizada unicamente com o intuito de o intérprete colocar em exposição sua técnica. E deste modo podemos voltar à recitadora, esta que usufrui da poesia para expor suas técnicas de recitação, almejando bom retorno financeiro, e não para expor a obra de arte.

Quando Felisberto fala sobre os intérpretes sentirem-se “cotizables” é onde podemos fazer a aproximação com a recitadora. O narrador põe-se em estado de êxtase quando a vê recitando, aprecia como cada parte de seu corpo exerce uma função no recital, desde o simples movimento dos lábios, mãos e de como utiliza o espaço da sala para melhor desempenhar sua técnica, caminhando de um lado para o outro. Para toda esta descrição ele demora-se várias páginas, onde a personagem principal é a recitadora (HERNÁNDEZ, 2008, p. 54-8). Como esta descrição é demasiada longa, trato de expor aqui a primeira imagem que o narrador tem da recitadora, no momento em que a vê pela primeira vez ao entrar na sala onde estão reunidos para o jantar: “La recitadora, al recibir de pronto la atención de tantos muchachos tomó la actitud majestuosa y de pronto se preparó todo su cuerpo como para ser visto, *según alguna idea que ella tendría de si misma*.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 54-8, grifo meu). É neste momento que podemos entender a aproximação que pode ser feita entre o *cotizable* dos intérpretes, a postura da recitadora e um dos motivos pelos quais o narrador se desencanta com ela. A recitadora mostra-se, antes ainda de colocar-se em cena para recitar, como alguém “cotizável”, que pode aumentar o valor de suas apresentações, ou que pensa ter este valor maior do que as suas colegas, mostrando-se altiva.

Mas este não é o único motivo de desencantamento, o narrador chega e pensa que se fosse somente isso não seria problema, poderia relevar sua atitude. Antes de saber desse seu interesse em Buenos Aires, ouve uma menina falar sobre como se cozinha “gato al horno”. A menina dá todos os detalhes, desde como matar o gato, que exige um sacrifício, tirar sua pele, e que deve ser colocado em uma marinada no dia anterior ao assado. Toda esta descrição, que ao narrador parece ser

feita de maneira natural e sem o mínimo de compaixão pelo pobre animal, lhe causa certo aborrecimento. Diz que parece estar ouvindo um fiambreiro falar, mas seu espanto maior é causado quando descobre que esta pessoa, sem nenhum senso de compaixão, é a recitadora. Ele não consegue entender como uma pessoa como ela, que ao seu olhar era delicada, intérprete de uma bela arte, pode ser esta mesma pessoa sem compaixão:

La idea que yo tenía de la recitadora había dado un gran tropezón, y por unos instantes yo había perdido el sentido de su persona y daba pasos en falso. [...] Ella pensaba en lo que pagaban en Buenos Aires, en el porvenir de la recitación y en la rivalidad de los que ‘no tenían escena’. Yo empezaba a enojarme como si me hubieran estafado, pues había descubierto que bajo la recitadora había una fiambreira. Ella no tenía derecho a provocar ilusiones de recitadora ni a llenarme los ojos, como quien llena embutidos, con su cuerpo tan grande y ahora tan próximo. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 68-9).

É desta maneira que acaba o “amor” entre o narrador e a recitadora. Ele ainda pensa nela, mas agora sente antipatia misturada com medo, e a vê como uma pessoa estranha.

Outras lembranças do narrador poderiam ser chamadas de “lembranças musicais”, pois, como estamos falando de um pianista, esta atividade teve grande impacto no narrador durante a sua estadia em Mendoza. Por vezes foram organizadas algumas apresentações para que o narrador demonstrasse suas aptidões ao piano. Ele nos conta que em uma dessas apresentações tocou música clássica e também pôde mostrar um noturno de composição própria. E é nesse momento que ele nos remete diretamente a outro texto aqui estudado, *Por los tiempos de Clemente Colling*. Como se viu antes, Colling era um exímio improvisador e ensinou esta técnica ao seu pupilo. Ao final de sua apresentação, o narrador de *Tierras de la memoria* pede três ou quatro temas para que possa improvisar, e nos diz onde aprendeu:

[...] el juego de improvisación lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling – un organista francés – y después le había copiado el procedimiento. (Lo imitaba como



un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o lee el diario.) (HERNÁNDEZ, 2008, p. 28)

E aqui o narrador faz outra comparação com a memória, agora utilizando os temas que pede para improvisar:

[...] un tema era un modelo que se repetía; y les daba el placer reconocerlo a través de las distintas maneras en que se presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de matices que recibía al cambiar de tonalidad, y los azares a que estaba expuesto en el camino de la improvisación. Yo iba construyendo este camino [...]. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 43)

A lembrança, assim como o tema para a improvisação, é algo que se repete e que pode sofrer mudanças conforme é lembrado, como o solo de onde foi retirado um objeto. Além de ser um caminho que é percorrido e construído por quem faz e possui a lembrança e que posteriormente a relembra. São caminhos que toda memória percorre. Repetir os temas construindo o caminho refere-se ao trabalho de rememoração do passado, é um “lembrar ativo”, em palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 105): “[...] um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente.” Para Gagnebin não basta lembrar o passado, mas há que trabalhar sobre ele, justamente como o narrador de *Tierras de la memoria* faz. No entanto, não são somente os temas e suas repetições que se pode comparar à memória no que concerne à música. O narrador ainda nos dirá que as notas musicais deixam “huellas” pelo papel onde estão impressas, e que de uma nota à outra sempre se encontram espaços em branco, vazios:

En los lugares donde estaban escritas las melodías lentas se veía más *campo blanco* en el papel; las notas estaban sembradas en lugares caprichosos del camino – en el centro, en los bordes o fuera de él – pero casi siempre esparcidas a grandes distancias y en espacios abiertos. De pronto se llegaba a un sitio donde había un acorde y uno se detenía como a la sombra de un árbol extraño en

un país nuevo; y después se volvían a *seguir las huellas de las notas*, tan caprichosamente sembradas. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 74)

Assim como o narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* é obrigado a correr atrás das palavras perdidas durante o relato do professor (“De pronto, mientras Colling hablaba, me di cuenta que me había atrasado en su relato y corría detrás de sus palabras dando traspiés y tratando de alcanzarlo” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 51), aqui existem espaços em branco entre as notas – que poderíamos classificar como o esquecimento de algumas passagens e aquelas zonas escuras das lembranças a que o narrador faz referência ao lembrar das deusas. E o narrador de *Tierras de la memoria* ainda se depara com “huellas” deixadas pelas notas musicais, as quais precisa buscar se quiser continuar a interpretar a composição. Neste terceiro texto, o narrador consegue aprofundar ainda mais suas formulações narrativas em relação ao ato rememorativo, uma vez que cria várias formas para este ato, e os liga com variadas imagens, sejam elas a professora ou a música. Ainda consegue demonstrar as várias maneiras como as lembranças podem ser apresentadas: “recuerdos de los ojos”, “lembranças musicais” (como as denominei) ou ainda a junção das duas, o que gera um terceiro tipo de lembrança: a lembrança de “sensações”. O narrador nos fala: “A veces, sin recordar las notas de una melodía, recordaba la sensación que ella me había dejado y lo que mientras tanto había estado mirando.”(HERNÁNDEZ, 2008, p. 40).

Chegando ao final de sua narrativa, o narrador nos diz que verificará os cadernos que mantinha na viagem ao Chile. Diz que resolveu revisar esses cadernos porque não lembrava com precisão se algumas lembranças eram da ida ou da volta a Mendoza. Há um caderno pequeno onde mantém, por ordem do chefe, os relatos de escoteiros. Esses relatos são organizados conforme um diário. No outro caderno, descrito como grande, íntimo, escrito salteadamente, encontravam-se algumas “tonterías”, como ele as caracteriza.

Quando o narrador nos informa que consultará esses cadernos é que deixa explícita a necessidade de revirar as camadas de terra da sua memória, porque agora ele tem a necessidade de mudar sua vida: “La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda la historia escrita en un rincón de la valija”. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 74). Não há como ler esse fragmento de

*Tierras de la memoria* sem fazer relação direta com Freud, especificamente ao seu texto “Nota sobre o ‘bloco mágico’”:

Quando desconfio da minha memória – sabe-se que o neurótico faz isso consideravelmente, mas também a pessoa normal tem todo motivo para fazê-lo – posso completar e garantir sua função tomando nota. A superfície que conserva a anotação, a caderneta ou folha de papel, torna-se como que uma porção materializada do aparelho mnêmico que carrego em mim, ordinariamente invisível. Se tenho presente o local em que foi acomodada a ‘recordação’ assim fixada, posso ‘reproduzi-la’ à vontade, a qualquer momento, e estou seguro de que ela permaneceu inalterada, ou seja, de que escapou às deformações que talvez sofresse em minha memória. (FREUD, 2011, p. 268)

O bloco mágico de Freud corresponderia ao nosso aparelho mnêmico, onde guardamos, camada sob camada, todas as nossas lembranças, porém, com uma diferença sobre o papel, porque elas estarão sempre conosco para serem viradas e reviradas a qualquer momento. E é justamente isso que faz o narrador de *Tierras de la memoria*, revira suas camadas de memória, carrega consigo seus cadernos de memórias, mas somente os consulta ao final, somente para ter certeza das próprias memórias.

Na edição de *Tierras de la memoria* da Editora Siglo Veintiuno, o narrador finaliza o relato com mais uma de suas lembranças, onde tenta descrever em seu caderno íntimo uma impressão sobre um inverno em que alguém conta que havia nevado muito. Ele diz: “Yo tuve que imaginarme apresuradamente un invierno con nieve; no tenía a mano en mi memoria ningún recuerdo que me ayudara [...] Y para colmo el muchachito había dicho: ...nevó de este porte” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 75). Mais uma vez ele apresenta a memória como se fosse algo palpável, passível de manipulação. Ela se apresenta como a terra que pode ser remexida, revirando as suas camadas para encontrar o que necessita naquele momento, ou para algum momento futuro.

No que concernem os manuscritos recolhidos e publicados pela editora Arca, o narrador segue seu relato dizendo que a palavra “porte” não era muito utilizada em seu país, porém, agora havia se acostumado a utilizá-la sempre que pensava no inverno. Também lembra que

encontrou na rua um senhor que havia visto no jantar da noite anterior, e este lhe falava sobre as “cunetas” por onde corria água todos os dias às duas horas da tarde. Isto não lhe interessa, o que lhe chama a atenção são os bondes, diferentes dos de seu país, que possuíam uma franja verde no meio da carroceria, enquanto no seu país era vermelha, e também possuíam dois troles, e os de seu país somente um, o que o leva a pensar que “[e]n eso los mendocinos estaban más adelantados que los uruguayos.” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 55).

Mas o que chama atenção neste “novo” final é quando ele nos fala que, após tocar piano na escola Alberdi, o diretor o chamou e falou: “Ud. va a ser célebre; acuértese de lo que yo le digo; si entonces pasa por aquí venga a verme” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 55). Mesmo achando que havia tocado mal, se sentiu alcançado por uma profecia e pôs-se feliz. Talvez seja esta uma das razões pelas quais ele nos fala ao início da narrativa que as lembranças do passado o faziam feliz, e recordar estes momentos era uma forma de abrandar a amarga realidade do presente. Realidade esta que se apresenta sob a forma de inúmeras perdas, de seu “fracasso” como pianista, por isso vendo-se obrigado a deixar sua cidade e seus familiares para buscar trabalho em outros países.

Na manhã seguinte segue para um lugar chamado Godoy Cruz, quando chega a escola onde ficará alojado é novamente levado a um piano, e ali recebe um copo de cerveja, que de tão grande lhe parece um balde e é necessária a ajuda de um colega para que consiga segurá-lo. Finaliza falando desse copo: “A ese vaso lo llamaba ‘el potrillo’; lo iban pasando de mano en mano y antes que lo bebieran todo lo volvían a llenar” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 56).

Assim como o final da edição publicada pela Siglo Veintiuno, este também é inconcluso, conforme exposto no início, mas ele é inacabado como a própria memória que está sempre sendo remexida, ou como o ‘vaso potrillo’, que mesmo antes que se beba todo é cheio com mais cerveja. Não se sabe se por opção do escritor de realmente querer subverter as convenções da literatura e deixá-lo exatamente assim, ou se existiu algum motivo alheio que o tenha levado à não conclusão. Talvez pudesse ser lido como uma quebra, ou um entrave que o narrador tenha encontrado diante das suas memórias, algo que não lhe permitisse, ou que não quisesse ir além do já encontrado.

## 6.1 A DIFÍCIL RELAÇÃO ENTRE O CORPO E O “EU”

Além de percorrer a memória, o narrador trava uma batalha com

seu próprio corpo. Algo sobre esse assunto foi sutilmente sugerido pelo narrador de *El caballo perdido*, no momento que precede o castigo imposto por Celina com o lápis vermelho: “mi cabeza entendía, pero las manos no” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 22). Porém, em *Tierras de la memoria* o narrador dedicará grande atenção ao entrave entre corpo e “eu”.

O narrador começa seu relato da relação com o corpo da seguinte maneira:

Yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas. Lo conocían más los de mi familia. En casa lo habían criado como a un animalito, le tenían cariño y lo trataban con solicitud. Y cuando yo emprendía un viaje me encargaban que lo cuidara. Al principio yo iba con él como con un inocente y me era desagradable tener que hacerme responsable de su cuidado. Pero pronto me distraía y era feliz. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 32, grifo meu)

Aqui podemos talvez encontrar um dos motivos pelo qual corpo e “eu” não se entendem. Como os familiares são os responsáveis por cuidar do corpo do narrador, quando está longe deles o corpo sente-se livre para poder atender às suas próprias necessidades, mesmo o narrador afirmando que “lo he sentido vivir bajo mis pensamientos” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 33), no entanto seu corpo lhe é estranho, já que são os outros os responsáveis por cuidá-lo. Além disso, há uma relação entre o corpo e os pensamentos. O narrador acredita que os pensamentos se reúnem em algum lugar de sua cabeça, onde confabulam a portas fechadas, esquecendo-se do corpo. O corpo não os interrompe, somente nos momentos em que sente algo que lhe seja desconfortável, como quando se sente cansado ou com alguma dor. Nestes momentos alguém ou algo, que o narrador não sabe nos dizer quem é, leva até os pensamentos estas informações, que à primeira vista não são recebidas de bom grado, e estes pensamentos precisam tornar-se outros para atender à necessidade do corpo. Atendidas as necessidades do corpo, os pensamentos voltam a ser os mesmos de antes, aqueles que confabulavam a portas fechadas.

Há, ainda, outra classe de pensamentos, são os “pensamientos descalzos”:

Yo creo que por todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan con palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos. Cuando los ojos parecen estar ausentes porque su mirada está perdida y porque la inteligencia se ha retirado de ellos por unos instantes y los ha dejado vacíos, y mientras los pensamientos de la cabeza deliberan a puerta cerrada, los pensamientos descalzos suben por el cuerpo y se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros. También hipnotizan los pensamientos que están encerrados y éstos tienen que abandonar sus deliberaciones. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 33-4)

Estes pensamentos descalços são aqueles que emergem e repousam em alguma parte do corpo que foi “abandonada” pela inteligência: “La ‘inteligencia’ o el ‘pensamiento asociativo’ retienen o fijan partes del mundo asociándolas; los ‘pesamientos descalzos’, en cambio, difuminan las formas u oscurecen las identidades.” (LADDAGA, 2000, p. 63). São estes mesmos pensamentos os responsáveis por incitar no narrador e em seu corpo a “traição” àqueles que haviam emprestado o banheiro para que se banhassem.

Antes mesmo de entrar no banheiro, o narrador sente que os pensamentos descalços começam a subir pelo seu corpo, após ser “chamado” por um cesto de roupa suja. Estes pensamentos descalços são os responsáveis por atrair o narrador até o cesto de roupa e com a agilidade de um prestidigitador dali retirar uma peça íntima feminina e logo em seguida devolvê-la no mesmo lugar. Em um primeiro momento pensa que esta peça poderia ser da recitadora, mas abandona a ideia porque a roupa era demasiado grande para ser dela. Começa aqui um entrave entre corpo e “eu”, pois o narrador alega que o corpo era o culpado por tê-lo arrastado a uma aventura triste e não demonstrava nenhum resquício dessa culpa: “[...] él estaba predispuesto a olvidarse de todo y a no hacerse responsable de nada.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 36). O banheiro havia sido emprestado com a finalidade de banhar o corpo, e o narrador sente que havia traído a confiança dos seus proprietários quando “profanou” objetos íntimos que ali se encontravam.

Enquanto o corpo entrega-se aos prazeres do banho e das sensações despertadas ao contato com a água, o narrador somente consegue pensar no ato que os dois juntos acabaram de realizar. O narrador se sente triste, mas sabe que “[...] no podía, en ningún instante, desmontarme de mi cuerpo. Esta obligada convivencia *me exponía* a toda clase de riesgos.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 36, grifo meu).

Lendo Felisberto, e as aventuras do corpo e do “eu” do narrador – algumas aventuras que, às vezes, lhe causam angústia –, com Nancy, se faz necessário que voltemos ao texto *Corpus* (citado no capítulo 4.1 deste trabalho). Neste texto Nancy nos fala que o corpo é um espaço aberto que dá lugar ao ser, assim sendo, o corpo dá lugar à existência:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno [...] son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin «aquí», «he aquí», para el este. El cuerpo-lugar nos es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad [...] el cuerpo *da lugar* a la existencia. (NANCY, 2003, p. 15, grifos do autor)

Sendo lugar da existência é também lugar de exposição do ser: “El cuerpo es el ser-expuesto del ser.” (Nancy, 2003, p. 30). O que explicaria o fato de o narrador nos dizer que seu corpo o *expõe* a todo tipo de risco. E também se faz mais clara a ideia de que o narrador tem o corpo como “estranho”, já que, segundo Nancy (2003, p. 18, grifo do autor): “Desde mi cuerpo *yo tengo* mi cuerpo como extraño para mi, expropiado.”

Em “La existencia exiliada”, outro texto de Nancy que fala sobre o corpo, o filósofo afirma que o corpo é entendido como lugar de exílio e asilo, por ser o lugar que abriga o ser. Nancy nos diz que o exílio é a existência em si, e que a existência é o exílio, onde o *ex* indica “sair de”, mas também pela raiz *el* que compõe um conjunto de palavras (*ambulare, exulare*) que significam “ir”, designando aquele que parte, que sai absolutamente. Não há um interior para Nancy, o “eu” não é de onde se sai, mas a própria saída, visto como um “sair do próprio”. Ou, ainda como dito em *Corpus*, “el cuerpo es esta partida de sí para sí” (2003, p. 80). Esta saída, ou partida, é entendida como um movimento do movimento, que sempre começa e que talvez nunca termine. Este

“sair do próprio”, esta partida, pode ser visto como um grande paradoxo, que pode ser entendido como “la desgracia por excelencia” ou como “una posibilidad positiva, la más positiva incluso, del ser o de la existencia [...] la desgracia es indispensable para la realización del ser” (Nancy, 1996, p. 36). Pensando o exílio como asilo “es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio.” (Nancy, 1996, p. 37).

Nancy, que entende o corpo como asilo da existencia, revela três lugares de asilo no exílio: “lugar del cuerpo, lugar del lenguaje y lugar del ‘con’ ” (1996, p. 38).

O corpo é a exterioridade onde a “interioridade” se mostra, o corpo é exílio e asilo onde o “eu” se expõe, assim como também Nancy nos fala em *Corpus*: o corpo é exposição do ser, como dito acima. Na linguagem o exílio é lido em sua possibilidade infinita dos significados:

[...] si el sentido es lo inagotable del significado y, por lo tanto, simultáneamente lo inagotable del intercambio de los significados, entonces el sentido es él mismo ese «exilio» y ese «asilo» que es el lenguaje” (Nancy, 1996, p. 39)

Já em *Corpus*, nos diz que a linguagem como corpo “desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión” (Nancy, 2003, p. 56). E como terceiro lugar da existência, o exílio é entendido como uma abertura para o outro, uma proximidade que também é distanciamento:

«ser con» o tocar los otros, no confundirse; tocar, pues, a través de una distancia. Ni todos «juntos», ni todos dispersados, sino los unos «con» los otros, encontrando a la vez en ese «con» el exilio y el asilo de su «ser en común»” (NANCY, 1996, p. 39)

Ou ainda como dito em *Corpus*: “El cuerpo es una relación con otro cuerpo – o una relación consigo mismo.” (Nancy, 2003, p. 100)

Em “La existencia exiliada”, Nancy (1996, p. 38) nos fala que o asilo “es el lugar de quien no puede ser atrapado”, e podemos encontrar este mesmo pensamento em *Corpus* (2003, p. 46): “Los cuerpos son absolutamente inviolables. Cada uno es una virgen, una vestal en su lecho, y no es por estar cerrado que es virgen, sino por estar abierto. Es



«lo abierto» lo que es virgen, y lo es para siempre.” Assim sendo, de certa forma, pensando o corpo como asilo ou como aberto, nele o ser não pode ser pego, não será jamais expropriado do que Nancy chama de “lugar”, pois o corpo é ao mesmo tempo lugar de asilo e exílio, e também é o que dá lugar à existência do ser.

Apesar das leves discordâncias, já descritas pelo narrador, ele sabe que o corpo é o responsável por tirá-lo dessas sensações desagradáveis após cometer atos de violência, como o acontecido no banheiro. E é precisamente quando o corpo se debruça sobre o piano que todas essas sensações desaparecem:

Apenas veía un piano se ponía como una locomotora que empieza a juntar presión. Si había muchachas se quedaba inmóvil, pero le echada más carbón a la caldera. [...] cuando le pedían que tocara yo ya no lo podía sujetar, ni siquiera para el cumplimiento de hacerse rogar un poco: él ya veía desprenderse de sí los nubarrones del ‘nocturno’ y ya estaba en marcha. Se veía a sí mismo dar unos pasos y sentarse junto al piano. Así como improvisaba una pieza de música, también el cuerpo improvisaba movimientos cuando sabía que lo miraban; *yo también lo miraba como si fuera otra persona* que observaban y trataba de corregirle los movimientos [...] él sentía las miradas sobre su lomo y se erizaba. (HERNÁNDEZ, 2008, p. 37, grifo meu).

Quando o corpo (que se vê transformado em terceira pessoa, “él sentía”) avista o piano, se põe em êxtase para tocá-lo, é um momento de gozo que mantém mediante o toque de outro corpo. O piano aqui pode ser entendido como corpo, assim como afirma Lucien Mercier (p. 118): “El piano es un objeto en el mundo, pero a la vez una prolongación del cuerpo. El piano es un cuerpo: cuerpo del pianista, cuerpo de sonidos, cuerpo materno que contiene los objetos deseados.” Sendo o piano também um corpo, como já vimos em Nancy, o corpo se faz em relação com outro corpo, no tocar e ser tocado: “el tocar llevado a lo absoluto, el tocar-lo-otro como un tocarse, uno por el otro absorbido, devorado.” (Nancy, 2003, p. 37). Seguindo com Nancy, todo corpo goza ao ser tocado e ao tocar quando oferecido ao tato, daí que podemos entender esta voracidade com a qual o corpo do narrador se põe ao piano: “El cuerpo goza al ser tocado” (Nancy, 2003, p. 90).

No entanto, não é somente de gozo que se faz o tato, se faz também de dor: “Gozo y dolor son opuestos que no se oponen. Un cuerpo es gozado *también* en el dolor.” (Nancy, 2003, p.90, grifo do autor). O que poderia nos levar a entender o acontecido no banheiro, quando o menino sente-se triste por haver profanado, tocado, objetos íntimos, e mesmo assim seu corpo se entrega às sensações do *contato* com a água, e *com o tato* de seu “eu”, o menino narrador, lhe concede.

Chegado a este ponto, lendo o narrador *com* Nancy, podemos concluir que quando o menino nos diz que vê seu corpo como estranho, ou como outra pessoa, é porque somente conseguimos tocar, ser, desde fora. É de fora que tocamos/sentimos nosso próprio corpo, e que tocamos/sentimos os demais corpos.

[S]ólo accedemos a nosotros mismos de fuera. Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho tiempo, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo *vuelto* hacia el exterior y que jamás ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Yo me toco de fuera, no me toco de dentro. (NANCY, 2003, p. 101, grifo do autor)

Assim sendo, este menino que não tem intimidade com o seu próprio corpo, pois são os seus familiares os responsáveis pelos cuidados com o seu corpo, pelo cuidado do lugar do seu “ser”, não consegue tocar-se/sentir-se totalmente, desconhecendo seus próprios instintos e necessidades. Se, como Nancy já afirmou somos estranhos ao nosso próprio corpo, mesmo dando-lhe atenção, a tarefa de entender-se com este estranho é dificultada para o menino pois tinha por hábito deixar para o outro algo que seria de sua “responsabilidade”.

O corpo do narrador é responsável, ao mesmo tempo, por manifestar sensações prazerosas e por levar o narrador a aventuras desafortunadas. Ora eles mantêm um bom relacionamento, ora se desentendem. Arriscaria pensar que o corpo e a memória aqui estão em confluência, já que, às vezes, nossa memória falha (talvez até necessitemos da ajuda de um bloco de anotações, como diria Freud) e nosso corpo não responde aos estímulos que lhe enviamos. Mais uma vez, o narrador faz da relação entre o corpo e o “eu” uma metáfora para a memória, esta que, por vezes, nos engana levando-nos a lugares escuros, mas que, outras vezes, nos leva por lugares “claros” onde

podemos encontrar nossas lembranças, e talvez até conseguir algum prazer mediante a sua rememoração<sup>34</sup>. E assim como o corpo que dá lugar à existência do ser, mas que somente pode ser acessado de fora, a memória também se faz de fora, com o que se recolhe no fora, mas é guardada pelo próprio corpo. Como a lembranças das magnólias que se recolhem do lado de fora, mas são guardadas “atrás dos olhos”, do lado de dentro.

---

<sup>34</sup>O próprio narrador afirma no início da narrativa que a lembrança de alguns momentos passados lhe causa prazer e o “livra” da dificuldade e angústia que vive neste momento em que se vê obrigado a deixar sua cidade, e sua família, para trabalhar em outros lugares. Ver citação na página 106.



## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou refletir sobre a maneira como os narradores de *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* e *Tierras de la memoria* apoderam-se dos fragmentos de suas lembranças na tentativa de (des) organizá-las. Com isso leva em consideração os ocos ou os esquecimentos em algumas lembranças, quer sejam elas bem-vindas ou não, revalorizando-os como alternativas do passado. No entanto, os narradores não somente relembram, com um sentimento nostálgico em relação ao passado recordado – principalmente ao período que concerne à infância e adolescência –, mas se jogam vorazmente em cima deste passado na busca de sua ressignificação e com vistas ao futuro. Poderíamos aqui citar como exemplo a passagem em que o narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* nos fala que “me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 44), e também do narrador de *Tierras de la memoria* quando fala que estando ciente da necessidade (praticamente uma imposição neste caso) de mudar de vida se vê na obrigação de analisar o seu passado; este que está contido em alguns cadernos de anotação e que carrega em uma bolsa de viagem<sup>35</sup>.

A memória foi aqui trabalhada como uma ruína, onde cada fragmento da memória descoberto pelos narradores é entendido como resíduo que em alguns momentos é passível de manipulação, devido ao grau de materialidade que os narradores impõem sobre estas lembranças. E da mesma maneira como a ruína guarda em si a história, e não somente é a representação do passado, como entendido por Georg Simmel, as lembranças e também os objetos pertencentes aos personagens guardam a sua história e são responsáveis pela evocação do passado. Estas ruínas podem aparecer como simples cacos de vidro recolhidos na rua pela atitude ingênua e descomprometida do menino, bem como na forma de um homem, que carrega em si a ruína do passar dos anos e, claro, das lembranças que parecem materializar-se conforme são evocadas.

Nestes três textos de Felisberto há a recorrência desta busca pelas lembranças do passado, que só é possível mediante a aproximação do olhar do narrador adulto com o olhar do narrador menino. Os narradores adultos utilizam-se dos olhares dos meninos que foram na infância, com um movimento voltado ao passado, onde o adulto obriga o menino a ver ao contrário, lançando um olhar a contrapelo da história. Nas narrativas

---

<sup>35</sup>Ver citação na página 122 deste trabalho.

as lembranças não são organizadas linearmente, em sua (des) organização há vários saltos, por diferentes épocas da idade recordada e que são contadas a partir da (des) ordem com que a memória traz as recordações. Há também lembranças que evocam outras, como é o caso daquela referente à recitadora que evoca a as aulas de história e das deusas estudadas.

Não podemos esquecer-nos da íntima relação entre os narradores dos três textos com a música e o piano, visto que foram de grande importância em suas vidas – pois estamos falando de pianistas –, sendo responsáveis por muitas de suas lembranças. As recordações relacionadas com a música e o piano foram aqui denominadas de “lembranças musicais”, pois quando os narradores encontram-se diante do piano criam-se novas lembranças que serão recordadas posteriormente quando estiver novamente frente a este instrumento. E não se poderia deixar de falar das “lembranças sensitivas”, aquelas onde entram em consonância a contemplação (memória visual) e as sensações que a música causava ao narrador nos momentos em que a executava. Ainda em relação a estas lembranças musicais, existe a referência feita pelo narrador de *Tierras de la memoria* às partituras, onde ele nos fala que nas partituras existem espaços em branco, bem como a própria memória e seus ocos<sup>36</sup>.

Para além das lembranças, há ainda a relação entre o corpo dos narradores e o piano, como bem descreve o narrador de *Tierras de la memoria*, ao dizer que seu corpo se eriçava de contentamento ao aproximar-se do piano<sup>37</sup>. O menino de *El caballo perdido* diz que mantém uma boa relação com o piano e o vê como uma boa pessoa, com quem combina dedos e teclas arrancando sons<sup>38</sup>. Já em *Por los Tiempos de Clemente Colling* a relação entre o narrador e o piano é mediada pelo professor Clemente Colling, que lhe dá aulas de harmonia. Evidentemente que as opiniões sobre o assunto da música são representativas de seu pensamento sobre a arte, inclusive em sua relação com a escritura.

Há uma coexistência de tempos, não se pode dizer que há, para os narradores, uma separação de passado e presente, pois eles os colocam em consonância, um não é mais do que o outro, eles só podem existir coexistindo. E os narradores apropriam-se destes fragmentos da

---

<sup>36</sup>Ver páginas 121 e 122 deste trabalho onde trato da relação entre as partituras e a memória.

<sup>37</sup>Ver citação na página 129 deste trabalho.

<sup>38</sup>Ver citação na página 86 deste trabalho.

memória para montar, e desmontar, a sua história. A narração em si, por causa deste processo duplo de processamento da memória do adulto no menino e vice-versa, gera uma cisão no próprio ato de narrar que possibilita a variação e o desdobramento de tipos de narradores singulares.

Outro ponto que recebe grande destaque nesses textos de Felisberto é a relação existente entre os personagens e os objetos – os quais, em muitos casos, recebem mais atenção que os próprios personagens –, estes que também falam, contam a sua história e a dos seus proprietários, e ainda escondem segredos, tornando-os ainda mais atrativos aos olhares de desejo dos meninos narradores. Mas, estes mesmos objetos são também evocadores do passado, mesmo que estejam somente presentes na memória ou estando na frente dos narradores, como é o caso da casca de banana encontrada em *Tierras de la memoria* que é responsável por trazer uma lembrança da infância. Como já dito, as lembranças são tornadas quase materiais e neste mesmo texto, algumas delas adquirem esta materialidade já que o narrador as guarda em seus diários da viagem com os escoteiros e agora pode recorrer nos momentos em que sua memória “falha”. Já a temática relacionada aos objetos nos escritos de Felisberto merece um trabalho à parte, uma vez que não se encontra somente nos exemplos aqui citados, mas pode-se perceber que perpassa quase a totalidade da obra do escritor.

Tal como a temática dos objetos perpassa a obra de Felisberto, acontece o mesmo com a memória, que pode ser lida em vários outros textos além dos três aqui trabalhados intensamente e dos citados ao longo deste trabalho. Infelizmente não foi possível trabalhar com todos, tendo sido necessária a definição de um *corpus* central, porém, acredito que com todas estas possibilidades que Felisberto nos deixou teríamos material para muitos outros trabalhos. De qualquer forma, a (des)ordem de sua memória se mostra, como vimos, campo fértil para o estudo de suas reconsiderações, de suas transformações, das recriações de um pensamento errático, em sua constante movimentação.





## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Estâncias:** a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AIRA, César. **Cecil Taylor.** Buenos Aires: Mansalva. 2011. Ilustrações: El Marinero Turco.

BARTHES, Roland. Le Degré Zero de l'Écriture. Paris: Editions Du Seuil, 1953, p.24. In: ANDRADE, Ana Luiza de. **Osman Lins:** Crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENGLIO BRITO, Raúl. Felisberto Hernández, su estilo. **Ediciones de la Casa del Estudiante.** Documento eletrônico. Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/estilo.htm>>. Acesso em: 2 out. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume I. 1. ed. 14 reimpressão. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Passagens.** 1. ed. 2 reimpressão. Trad. do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes. UFMG: Belo Horizonte, 2009.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única.** Obras escolhidas Volume II. 1 ed. 6 reimpressão. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011c.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas, Volume III.** 15. ed. Buenos Aires: Emecé, 2007.

BUCK-MORS, Susan. **Origen de la Dialéctica Negativa.** 1 ed. Tradução: Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

\_\_\_\_\_. La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul; BARROS, Maria Lucia Camargo (orgs.). **Leituras do ciclo**. Florianópolis: ABRALIC. Chapecó: Grigos, 1999. p. 275-285.

CARVALHO, Flávio de. **Os ossos do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Prólogo a La casa inundada y otros cuentos**. Disponível em: <[http://www.felisberto.org.uy/prolog\\_cortazar.html](http://www.felisberto.org.uy/prolog_cortazar.html)>. Acesso em: 25 set. 2013.

DÉOTTE, Jean-Louis. **Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo**. 1. ed. Tradução: Justo Pastor Mellado. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Claudia de Moraes rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DÍAZ, José Pedro. Notas. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. **Obras completas. Tomo I**. Montevideu: Arca, 2002a.

\_\_\_\_\_. Notas. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. **Obras completas. Tomo III**. Montevideu: Arca, 2002b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECHAVARREN, Roberto. **El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

ELENA HERNÁNDEZ, Sergio. **Felisberto Hernández: del músico al escritor**. Disponível em: <<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

FERRÉ, Rosário. **El acomodador, una lectura fantástica de Felisberto Hernández**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas: Volume 18**. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Imago: Rio de Janeiro, 1969. p. 17-79.

\_\_\_\_\_. Construcciones en el análisis. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas: Volumen 23 (1937-39)**. Moisés y la religión monoteísta Esquema del psicoanálisis y otras obras. Tradução: José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amarrortu Editores, 1991. p. 255-270.

\_\_\_\_\_. Nota sobre o bloco mágico. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas, Volume 16**: O eu e o ID, “autobiografia” e outros trabalhos (1923-1925). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2011. p. 267-274.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2006.

HERNÁNDEZ, Felisberto. **Obras completas. Volume I**. 1. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

\_\_\_\_\_. **Obras completas. Volume II**. 1. ed. 8 reimpressão. México: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas. Volume III**. 6. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

\_\_\_\_\_. **Obras completas. Tomo I**. Montevideú: Arca, 2002.

\_\_\_\_\_. **Obras completas. Tomo III**. Montevideú: Arca, 2002.

LACAN, Jacques. **O seminário. Livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2. ed. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorje Sahar, 1996.

LADDAGA, Reinaldo. Una literatura sin vida. In: \_\_\_\_\_. **Literaturas indigentes y placeres bajos**: Felisberto Hernández, Virgilo Piñera, Juan

Rodolfo Wilcock. 1. ed. Rosario: Beatris Viterbo Editora, 2000. p. 31-67

LISPECTOR, Clarice. Miopia progressiva. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 17-24.

MATAMORO, Blas. El músico, ese perseguidor. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 625-626, p. 129- 136, jul-ago. 2002.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adatao (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MEDEIROS, Paulina. Entrada al laberinto. In: \_\_\_\_\_. **Felisberto Hernández y yo**. Montevideo: Biblioteca de Marcha,[19?]. p. I-XXIV.

\_\_\_\_\_. Recuerdo (y juicio) de Paulina Medeiros. In: ROCCA, Pablo. Felisberto Hernández en dos mujeres. **Fragmentos**, Florianópolis, Editora da UFSC, n. 19, p. 83-98, jul-dez. 2000.

MERCIER, Lucien. **Felisberto Hernández**: el cuerpo y el cuento.

Disponível em:

<<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7234/2/19752P111.pdf>>.

Acesso em: 5 jan. 2014. p. 111-122.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução: Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

\_\_\_\_\_. La existencia exiliada. **Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura**. Tradução: Juan Gabriel López Guix. Barcelona: n. 26-27, 1996, p. 34-9.

ONETTI, Juan Carlos. Felisberto, el 'naïf'. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 302, p. 2570259, ago. 1975. In: FERRÉ, Rosário. **El acomodador, una lectura fantástica de Felisberto Hernández**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PANESI, Jorge. **Felisberto Hernández**. Rosario: Beatriz Viterbo Editores, 1993.

PAOLINI, Claudio. Felisberto Hernández: Escritor maldito o poeta de la materia. **Espéculo**, Madrid, n. 23, ano VIII, mar-jun. 2003. Disponível em:

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/index.html>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze**. 1. ed. 3 reimpr. São Paulo: Perspectiva. 2010.

PELLEGRINO, Adela. **La población de Uruguay**. Breve caracterización demográfica. Montevideo: Fondo de Población de Naciones Unidas, 2010.

PONTE, Antonio José. **Un arte de hacer ruinas y otros cuentos**. 1. ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

RAMA, Ángel. Burlón poeta de la materia. **Marcha**. Montevideo: Ano XXV, n. 1.190, p.30-31, 17 jan. 1964. Disponível em:

<<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1503>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. La Generación Crítica 1939-1969. In: FERRÉ, Rosário. **El acomodador, una lectura fantástica de Felisberto Hernández**.

México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

\_\_\_\_\_. Las hortensias de Felisberto Hernández. **Marcha**. Montevideo: Ano XI, nº 524, p. 15, 28 abr. 1950. Disponível em:

<<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/750>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução: Mônica Castro Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCCA, Pablo. **Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano**. 2006. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-10082007-151634/pt-br.php>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950). **Fragmentos**, Florianópolis, Editora da UFSC, n. 19, p. 07-29, jul-dez. 2000.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Nadie encendía las lámparas*, por Felisberto Hernández. **Clinamen**. Montevideo: Ano II, n. 5, p. 51-2, maio-jun. 1948. Disponível em: <[http://www.periodicas.edu.uy/o/Clinamen/pdfs/Clinamen\\_02\\_05.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/o/Clinamen/pdfs/Clinamen_02_05.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Un escritor original. **El País**. Montevideo: Año XLVI, n. 14.559, p. 8, 26 jan. 1964. Disponível em: <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/pdfs/elpais19640126.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/pdfs/elpais19640126.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2014.

ROUSSEL, Raymond. **Comment j'ai écrit certains de mes livres**. 1935. Disponível em: <[http://fr.wikisource.org/wiki/Comment\\_j%27E2%80%99ai\\_%C3%A9crit\\_certains\\_de\\_mes\\_livres](http://fr.wikisource.org/wiki/Comment_j%27E2%80%99ai_%C3%A9crit_certains_de_mes_livres)> Acesso em: 31 dez. 2013.

SCLAVO, Jorge. El caso Clemente Colling. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 625-626, p. 97-107, jul-ago. 2002.

SEUPHOR, Michel. Círculo y cuadrado. **El País Digital**. Disponível em: <[http://historico.elpais.com.uy/especiales/torres\\_garcia/10.asp](http://historico.elpais.com.uy/especiales/torres_garcia/10.asp)>. Acesso em: 30 set. 2013.

\_\_\_\_\_. Treinta y una reflexiones sobre un tema. \_\_\_\_\_. **El estilo y el grito**. Caracas: Monte Ávila C.A, 1970. p. 259-288.

SIMMEL, Georg. A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva. In: SOUZA, Jesse; ÖELZE, Berthold (Org.). **Simmel e a modernidade**. Tradução: Bethold Öelze et al. Brasília: UnB, 1998a. p. 41-77. Documento eletrônico. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/77020899/Georg-Simmel-A-Divisao-do-Trabalho-como-causa-da-Diferenciacao-da-Cultura-Subjetiva-e-Objetiva>>. Acesso em: 1 out. 2013.

\_\_\_\_\_. A ruína. In: SOUZA, Jesse; ÖELZE, Berthold (Org.). **Simmel e a modernidade**. Tradução: Bethold Öelze, et. al. Brasília: UnB, 1998b. p. 137-144. Documento eletrônico. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/51820334/A-Ruina-Georg-Simmel>>. Acesso em: 1 out. 2013.

VERANI, Hugo J. El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista de Hispanoamérica. In: ACHUCAR, Hugo; VERANI, Hugo J. **Narrativa vanguardista hispanoamericana**. México: UNAM Ediciones, 1996. p. 07-69.

VOLONTÉ, Luis. Cinco minutos com Felisberto Hernández. **Fragmentos**, Florianópolis, Editora da UFSC, n. 19, p. 99-101, jul-dez. 2000.

WAJCMAN, Gérard. La casa, lo íntimo, lo secreto. In: RECALCATTI, Massino. **Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis**. 1. ed. Tradução: Alicia Rodríguez. Buenos Aires: Del cifrado, 2006. p. 93-114.

## DICIONÁRIOS

HURGAR. In: DICCIONARIO de la Real Academia Española. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=hurgar>>. Acesso em: 12 ago. 2013

COLA DE PAJA. In: DICCIONARIO de la Real Academia Española. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=cola>>. Acesso em: 12 ago. 2013

FUTUCAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/futucar>>. Acesso em: 01 jan. 2014